

# الرَّسْمُ بِالْوَانِ ضَبَابِيَّةٌ

دراسة في شعر

أحمد العدواني



الناشر  
مكتبة وهبة

١٤ شارع الجمهورية، عابدين  
القاهرة - تليفون ٣٩١٧٤٧٠

الدكتور محمد حسن عبد الله



اهداءات ٢٠٠٢

دلال فيصل السعود الزين

الكويت

الدكتور محمد حسن عبد الله

# الرَّسْمُ بِالْوَانِ ضَرْبَانِ

دراسة في شعر

أحمد العدواني

الناشر  
مكتبة وهبة

٤ شارع الجمهورية، عابدين  
القاهرة - تليفون ٣٩١٧٤٧٠

الطبعة الأولى

١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م

---

حقوق الطبع محفوظة

---



## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

### كلمة

بعض الأسماء يحتاج إدراك مداها ، وقياس أثرها في الحياة العامة ، إلى زمنٍ قد يطول ، وإلى متغيرات لا بد أن تحدث لیتَمَّ الاكتشاف على ضوء واقع جديد ، كانت هذه الأسماء ذاتها غارسة بذوره ، وساقية بواده .

أحمد مشارى العدوانى واحدٌ من أسماء المستقبل .

بدأ معلماً ، مثل كثير من شعراء جيله : صلاح عبد الصبور ، والسياب ، وانتهى صاحب استراتيجية ثقافية ، ورؤية حضارية ، يناضل في سبيلها بالقصيدة ، وبالتخطيط والعمل الذى ظل يؤديه بلا هوادة ، حتى رحيله .

اتخذ الشعر رفيقا ، وصديقا ، لسانا ، وبيانا ، فعاش له ، ولم يتعيش به ، لا تجد في ديوانه بيتا واحدا يندم على قوله ، أو ترى فيه أنت ما يزرى بمروءته أو ينتقص قدره ، حتى وإن اختلفت حول فنيته .

إذا ذكر الشعر في خليج العرب فهو من شعراء الصف الأول : بالموقف أولا ، ثم بالفن والاعتدال ثانيا ، وإذا رسمت خريطة الشعر العربى الحديث فإن ديوان أحمد العدوانى له فيه مقام معلوم .

تأخر ظهور ديوانه ، برغم أن مقاليد النشر كانت بيده ، ومؤسسات كبرى تفرح بتلقفه ، وهذا التأخير مؤشر على تحرجه ، وعفته ، وعزوفه ، لكنه أدى إلى تخلف المتابعة النقدية لتجاربه ، فلم تواكب أطوار فنه دراسات تستضيء وتضيء ، إلى أن وضع ديوانه - بجملته - بين أيدينا ، ورحل ، محررا وثيقته من الرجاء والجفاء . .

وهذه الدراسة تضع في حُسابها كل ما كتَبَ العدوانى ، وما كُتِبَ عن العدوانى ، بأقلام أصدقائه في الكتاب التذكارى ، وبأقلام النقاد والدارسين في مختلف الدوريات ، وبذلك تكون أول كتاب يخص شعر العدوانى وحده بالدراسة .  
وإذ تصدر هذه الدراسة في زمن الجحود والإنكار ، يرى صاحبها أن هذا الجحود



تمادى حتى بلغ ساحة النقد الأدبي ، فعشنا - لأول مرة - نشعر بادعاءات عريضة ، وكشوف زائفة ، ومزاعم لم يَقمُ عليها دليل ، حتى قال بعضهم : إذا لم تصطنع منهج كذا ، فكأنك لم تكتب شيئا !! وهذه كَبُوءٌ تاريخية ، تُواكب سائر كبوات أمتنا فى ميادين شتى ، نسأل الله تعالى أن يُقِيلَ عثراتها ، فما من عصرٍ سبق ادعى هذا الادعاء ، وإنما اتسعت العقول والصدور دائما لشتى مناهج الفكر وقدرات التسجيل والتأويل ، ولكل غايةٍ يؤديها . .

إن هذه الدراسة عن شعر العدوانى تقدم نفسها ، وتتمسك بمنهجها ، دون أن تجد نفسها مُطالبَةً برفع راية ، أو تزويق شعار ، ودون ادعاء وصاية . . وإن صاحبها ليعتقد أنه أدى واجبا علميا مطلوبا ، بذل فيه غاية جهده ، وخبرته ، آملا أن يكون على صواب ، أو قارب الصواب . .

والله المستعان...

القاهرة - المعادى

يوليو ١٩٩٥



## الفصل الأول :

### بدايات

- ١ - بداية البدايات •
- ٢ - بداية الكتابة •
- ٣ - بداية النقد •
- ٤ - بداية النهاية •
- ٥ - تعقيب •







# بدايات

## ١ - بداية البدايات :

أحمد مُشارى عبد الرازق العَدَوَانِي ( الشاعر أحمد العَدَوَانِي ) ، تذكر « شهادة الأهلية » التي حصل عليها من الجامع الأزهر الشريف ، أنه مولود في الكويت ، ثم تسكت عن سنة الميلاد ، وفي صدر ديوانه الذي نشر إِبَّانَ حياته ( عام ١٩٨٠ ) أنه ولد عام ١٩٢٣ ، وبهذا أخذ الكتاب التذكاري الذي جمع كلمات وبحوثاً عنه ، بعد رحيله ، وأخذ خالد سعود الزيد في ترجمته المقتضبة في صدر مختاراته من أشعاره (الجزء الثاني من : أدباء الكويت في قرنين ) ، ويخالف في هذا حمَدُ السَّعِيدَان (الجزء الثاني من الموسوعة الكويتية المختصرة ) إذ يتقدم بهذا التاريخ عاماً ، فيجعله ١٩٢٢م ، ولعله التاريخُ الصحيح ، ( على عدم أهمية هذا الفارق الزمني المحدود ) ونرجِّح أن السعيدان استمدّه من مقالة - هي الأولى - عن الشاعر ، أساسها حديثٌ إذاعي ، كتبه أحمد الشَّرْبَاصِي ، ضمَّنَهَا كتابه : « أيام الكويت » ( صدر عام ١٩٥٣ ، وفي الهامش أن الحديث أذيع من إذاعة الكويت مساء الأربعاء ١٣ مايو ١٩٥٣ ) وقد عَرَضَ الشَّرْبَاصِي لجانب من حياة أحمد العَدَوَانِي قبل أن يعرض لشعره ، والطريف أن هذه المعلومات المبكرة جدا عن حياة الشاعر ، الذي كان - ذلك الوقت - مدرسا بالمدرسة القبليّة ( الابتدائية ) للبنين ، وكان نتاجه الشعري المنشور ينحصر في عشرين قصيدةً ، تحديداً<sup>(١)</sup> ، هي للآن أوفى معلومات مُمكنة ، مما يعنى أن الشاعر العَدَوَانِي بعد أن بزغ نجمه ، واحتل مكانة فنية مرموقة ، ووظيفة رسمية مؤثرة ، لم يرحب أبداً بالتطرق إلى حياته الخاصة ، بل دفع بها - عامداً - إلى الغموض ، فلم يعرف المهتمون بشعره غير خطوطها العامة .

---

(١) راجع : كشف الصحافة الكويتية في ربع قرن .



وقد نجد دافعاً راهناً بالاهتمام بهذه الصفحة المبكرة جداً التي سجلها الشرباصي؛ لأنها لم تتكرر ، ولأنها تساعد على تفسير بعض التوجهات الفكرية والنفسية فيما بعد ، التي ستبرز في عدد من قصائده . بعد أن يذكر أنه ولد عام ١٩٢٢ في حيّ القبلة ، يشير إلى أنه أصيب في صغره بأمراض متعددة ، « أهمها مرض عينيه الذي استمر مدة طويلة ، وبدأ تعليمه أولاً في ( كُتّاب ) بالمدينة ، يديره حينذاك الشيخ عبد العزيز حمادة ، فقرأ في المكتب القرآن الكريم سرّداً وتلاوة ، ثم انتقل إلى المدرسة التحضيرية التي تُهيئ للمدرسة الأحمدية ، ثم دخل المدرسة الأحمدية ، وكانت على الطراز القديم قبل تنظيم دائرة المعارف . ثم ترك الشاعر المدرسة الأحمدية إلى ( الكُتّاب ) مرة أخرى ، وكان شيخ ( الكُتّاب ) هذه المرة هو الشيخ أحمد خميس ، ثم حدث أثناء ذلك أن استقدمت الكويت بعثة مدرسين من فلسطين ، فعاد الشاعر إلى الصف الخامس في المدرسة الأحمدية ، وهو الذي يعادل الآن السنة الثالثة الابتدائية ، وأتم الشاعر الدراسة الابتدائية ، وانتقل إلى السنة الأولى الثانوية بالمدرسة المباركية سنة ١٩٣٨ م . »

هذه تفاصيل تبدو غير مهمة ، ولكنها تدلّ على البداية التعليمية المضطربة ، وافتقار التدرّج المنظم في تلقّي الثقافة ، ترتيباً على عدم استقرار النظام التعليمي في الكويت ، في تلك المرحلة ، وربما كان لهذا أثره الواضح في نهج الشاعر إلى القراءة ، ورفضه « للثروة الثقافية » واقتضابه الحديث حول الثقافة ، فيما بعد ، واقتناعه العميق بأهمية الثقافة في صنع المستقبل العربي ، هذا الاقتناع الذي وجه نشاطه إلى أن تكون للكويت رسالة ثقافية تنموية ، تتجاوز حاجتها الخاصة ، إلى أقطار الوطن العربي ، فتصبح رسالة قومية تستجيب للمطلب الشامل للأمة .

ونمضي مع ما يقص الشرباصي من طفولة العدواني ، أو ذكرياته المبكرة ، التي لم يردّها بعد ذلك ، فيقول : « يتذكر الشاعر من أساتذته في المباركية الشيخ عبد المحسن أبو بطين ، يتذكره جيداً فله معه قصة : طلب الشيخ من طلابه أن يعدّوا كلمات لاحتفال المولد النبوي ، وطلب من العدواني أن يحفظ قصيدة البوصيري ( بانّت سعاد ) لينشدها في الاحتفال ، ولم يحفظ العدواني قصيدة البوصيري ، بل أعدّ للاحتفال قصيدة من نظمه ، وعرضها على الشيخ المدرس أمام زملائه ، فقرأها الشيخ ممتعضاً ، والطالب ينتظر مصيره من فم أستاذه ، فلما انتهى من مطالعتها طواها



عدة طيات ، ووضعها في جيب العدواني ، وقال له في لهجة الأمر المتحكم المهّدّد :  
في الحفلة تُنشدُ ( بانت سعاد ) وأما قصيدتك هذه فتُنشدها على أبيك وأمك إذا  
رجعت إليهما !!

وكان ذلك ذنباً من ماء صبّ على الشاعر الناشئ المتحمّس ، فخجل  
واستحيا ، وظلّ يذكر ذلك الموقف ولا ينساه !!

بدّهيّ أن أحمد العدواني هو مصدر هذه المعلومات عن بداياته ، حتى اختلاف  
سنة ميلاده لا بد أن يكون بفعله ، فقبل تنظيم « دائرة المعارف » ( وزارة المعارف ، ثم  
وزارة التربية فيما بعد ) لم يكن للموظف « ملفّ » مستوفى البيانات ، ولعله حين  
طُلب منه استكمال هذا الملفّ ، ولم تكن له وثيقة ميلاد ، أُحيلَ إلى طبيب حكومي  
معتمد ليقدّر العمر ويحدد سنة الميلاد ، ولا شكّ في أن التأخر بتاريخ الولادة عاما  
ليس من الأمور الصعبة أو المستبعدة في غياب توثيق دقيق ، وهذا التأخير لصالح  
« الموظف » لأنه يضيف إلى عمره الوظيفي عاما .

ونلاحظ على « حادثة » القصيدة أنها جرت في تلك السنة الدراسية الوحيدة  
التي قضاها في المرحلة الثانوية بالمدرسة المباركية ، عام ١٩٣٨ ، إذ قطع دراسته هذه  
وأصبح مبعوثاً إلى الأزهر ، طالبا بالقسم العام ، ثم انتسب إلى كلية اللغة العربية ،  
ومكث بها ثلاث سنوات - كما يقرر الشرباصي - حصل في نهايتها على « شهادة  
الأهلية » ( ونجد صورتها في آخر صفحات الكتاب التذكاري ، الصادر عن رابطة  
الأدباء في الكويت عام ١٩٩٣ ) وكان حصوله عليها عام ١٩٥٠ ، وقد عاد إلى وطنه  
ليعمل مدرسا ، ويشارك في الحياة العامة . لقد كانت صلته الحميمة بمجلة « البعثة » ،  
وتطلّعه المبكر للتأليف المسرحي ، ومشاركاته في إصدار مجلات ذات موقف فكري  
وسياسي ، مثل مجلة « البعث » التي أصدرها بالمشاركة مع حمد الرّجيب ،  
واستمرت لثلاثة أعداد فقط ، ومجلة « الرائد » الفكرية الأدبية التربوية ، التي  
صدرت تحت مظلة « نادي المعلمين » ، كان هذا كله مؤشرا إلى « موقف » و« اتجاه »  
هو الذي تتضح بعضُ قسماته فيما كتب الشرباصي في نفس الفترة ، وهذه  
« الصراحة » في عرض البدايات لن تستمر طويلا .

شيء ما حدث عام ١٩٥٢م - تحديدا - عقب نشر قصيدته في استقبال إمارة  
الشيخ عبد الله السالم للكويت ، وقد نشرت هذه القصيدة تحت عنوان « تحية العهد



الجديد « فى عدد « البعثة » لشهر فبراير ١٩٥٢ وهو الشهر الذى أتم فيه الشيخُ عامين على توليه الإمارة . عقبها لا نجد للعدوانى شعرا منشورا - ولا نثرا من باب أولى - ولمدة عشرِ سنوات ، وهى مساحة زمنية لا يُستهان بها فى حياة شاعر ، أو غير شاعر ، إنها تقع بين سنّ الثلاثين ، والأربعين ، وهى الفترة التى تجمع بين حيوية الشاب وتَمَرُّسِ الشاعر ، لقد تحدّثُ إلى العدوّانى عن هذه السنوات المسكوت فيها ، والمسكوت عنها ، فلم أجد لديه رغبة فى جلاء أسرار تلك السنوات التى لا يسهل إهمالها ، كما لا يمكن تفسير صمتها بإرجاعه إلى « حالة نفسية » أو « فنية » تعترى الشعراء أحيانا ، فالحدّ الذى توقفت عنده لا يعين على تقبّل هذا التعليل النفسى ، أو الفنى ، إذ أن الشاعر شارك بقصيدة / أغنية ، شدّت بها أم كلثوم فى أول عيد لاستقلال الكويت ( وهى قصيدة يا دارنا . . يا دار ، نشرتها صحيفة الوطن : ١٩٦٢/٦/١٩ ) كما أن إرجاع هذا « الصمت » إلى انعدام وسائل النشر لا يجد سندا من الواقع ، فقد أصدر العدوّانى نفسهُ مجلة « البعث » ( ١٩٥١ ) وكان ضمن هيئة تحرير « الرائد » ( ١٩٥٢ ) ، وكانت مجلة « البعث » لا تزال تصدر شهريا فى القاهرة حتى عام ١٩٥٤ ، وكذلك ظهرت مجلات مثل « الفجر » و « الشعب » و « أضواء الكويت » أواسط الخمسينيات ، وصدرت مجلة « العربى » فى ديسمبر ١٩٥٨ .

وكان العدوّانى مثقفا له مكانة ، وموظفا بوزارة « الإرشاد والأبناء » ( الإعلام فيما بعد ) التى تشرف على « العربى » وتنفق عليها ، مع هذا لم نجد للعدوّانى شعرا منشورا ، ولم يدلّنا على شعرٍ مخطوط يرجع إلى تلك الفترة بذاتها ، فإذا لم يظهر مستقلا مثل هذا الشعر ، فليس أمامنا غير « تأمل » آخر قصائده التى أعقبها هذا الانقطاع ، لنستخرج منها مؤشّرا يدل عليه ، أو يرجّحه !!

لقد عرضنا لتلك القصيدة الأخيرة ، قبل استئناف القول ، وهى بعنوان « تحية العهد الجديد » فيما كتبناه عن شاعرية العدوانى تحت عنوان « شاعرٌ متصوّفٌ فى محرابِ المجتمع » ( نشرت هذه الدراسة المطوّلة بمجلة : دراسات الخليج والجزيرة العربية - إبريل ١٩٧٦ ، وأعيد نشرها ضمن كتاب : الشعر والشعراء فى الكويت . عام ١٩٨٧ ) ومطلع القصيدة يحيى الأمير الجديد ، ويبايعه بالإمارة ، فى صياغة «ترائية» رصينة :

تِلْكُمْ مَنَازِلُكُمْ وَأَنْتُمْ أَهْلُهَا وَعَلَيْكُمْ عَقْدُ الْأُمُورِ وَحُلُّهَا



وتتأصل التحية ، كما يتأصل « المعجم التراثى » فى إشارته إلى « ماضى » هذا الأمير ، وهو ماضٍ نقىٌّ طاهرٌ يدعمُ شعورَ الثقة فى قيادته الآتية :  
صَفَحَاتُكُمْ مِثْلُ الْمَصَاحِفِ بَيْنَنَا      جَلَّتْ مَعَانِيهَا وَأَشْرَقَ فَضْلُهَا

غير أن هذه القصيدة لا تلبث أن تتطرق إلى معانٍ خطيرة ، حادة ، ينطوى فيها « الإغراء » على « تحذير » قد يقاربُ درجةَ « التهديد » ، إذ تقول :

فَحَذَارِ ثُمَّ حَذَارِ أَنْ يُبْدَى بِهَا	غَيْرَ الثَّنَاءِ الْمُسْتَفِيزِ سَجَلُهَا
وَائْتُوا الْأُمُورَ بِحِكْمَةٍ وَرُويَةٍ	إِنْ التَّبَصُّرُ بِالصُّعَابِ يُذِلُّهَا
عَرَكْتَ تَجَارِبُ أَمْسِكُمْ مَا كَانَ مِنْ	جَوْرِ النُّفُوسِ مَتَى تَعَذَّرَ عَقْلُهَا
فَتَجَنَّبُوا سَبِيلَ الشَّقَاقِ فَإِنَّهَا	مِثْلُ الْمَشَانِقِ مَا تَعَطَّفَ حَبْلُهَا
وَارْعُوا بِلَادَكُمْ فَإِنَّ دِيُونَهَا	مِمَّا يَشُقُّ عَلَى الْأَكَارِمِ مَطْلُهَا
مَنْ لَمْ يُرَاعِ بِلَادَهُ فِى حَلَبَةٍ	أَلْقَتْ بِهِ تَحْتَ السَّنَابِكِ خَيْلُهَا

وننبه هنا إلى أن العبارة المسكوكة : « العهد الجديد » لم تكن - إلى ذلك الوقت - مألوفة شائعة ، وأحسبها أصبحت كذلك بعد يوليو ١٩٥٢ فى مصر ، فالعدوانى أول من اجتذبتها عنوانا لقصيدة ، وقد نتقبل مثل هذه العبارة الآن ، ولكنها حين أطلقت لم تكن مقبولة ، ففضلا عن أنها ليست مألوفة ، فإنها تعنى ، فيما تعنيه ، التهوين من العهد السابق ( فى مقابل العهد الجديد ) هذا التهوين الذى سيتحول إلى نقد له ، وحملة عليه ، كمفهوم مخالف للأمانى المعلقة على هذا العهد الجديد ، فرمما غفلَ الشاعر الشاب المتوثبُ للتغيير عن أن رجال العهد السابق لا يزالون فى مواقعهم المؤثرة ، ولن يرحبوا بهذا « التهور » حتى وإن كان لصالح أميرهم الجديد ، بل إن الأمير الجديد فى ظل نظام عشائرى متماسك العرى لن يسره هذا الغمزُ لسلفه أو أسلافه ، ولن يقبل بأى حال نغمة التهديد تحت شعار المشاركة فى حمل أمانة الوطن !!

إن الشاعر لم يتردد فى إسباغ أعظم الصفات على الأمير الجديد « عبد الله السالم » الذى أقر العدلَ ، وحمى الحقوقَ ، وأخذَ بسياسة الشورى ، ومن ثم فقد « ساس البلاد سياسةً عُمريَّةً » ، غير أنه فى أثناء هذا المديح حرص على معنيين



مهمين : أن الكويت ليست ملكا لشخص أو لفريق دون فريق ، وأن الذين عانوا في الماضي ، ودفعوا ضريبة الوطنية تضحية وحرمانا ، من حقهم أن ينالوا من خيرات الوطن نصيبا عادلا وكراما ، أما المعنى الثانى فيقرر حق الجميع فى صياغة مستقبل الوطن ، فلا يصح أن تكون وقفا على المتزلفين والمقربين دون هذه الجماهير التى ضحّت فى الماضى ، وتحملت ، ولنقرأ هذه الأبيات ، ونرقب مرجع الضمير الذى يوجّه المعنى ، ويحدّد دلالة السياق :

تلكم منازلكم وأنتم أهلها  
أولتكم الثقة البلاد . . .

وشجونا . . . . .

إنّا على ثقة بأن شجونكم  
قد شفنا حب الكويت ، فكلنا  
إن الكويت لأهلها وهم لها  
عاشوا لخدمتها وما احتملوا الأذى  
فليسكت المتحدلقون فما هم  
والشعب حرّ كليلته حكومة

كلف بلى قد عناهُ وصلها  
قامت مآثرها عليهم كلها  
من دونها إلا ليزكوا حقها  
إلا الجراد إذا تطاير رجلها  
شعبة . . . . .

ثم يأتى « الدرس التاريخى » مقنّعا فى شكل « حكمة » تحمل معنى النذير :

من لم يراع بلاده فى حلبة  
ألقته به تحت السنايك خيلها

هذه إذا - فيما نرى - أسباب « الصمت » عن الشعر الذى ضرب رواقه عشرة أعوام كاملة ، فلم يعد إليه إلا وقد تغيّرت الظروف تماما ، فها هنا دستور ، ومجلس أمة ، ووزارة مسؤولة ، ووكالات أنباء عالمية تتحدث عن كل شىء ، وصحف مختلفة المبادئ متفاوتة الولاء للموروث . ويمكن أن نقول - من جهة ثانية - إن الشاعر نفسه استوعب الصدمة ، ووعى الدرس ، فأدرك خطورة التعبير المباشر ، وعدم جدوى « التهوّر » برفع شعارات لا يحتملها الواقع الموضوعى ، ولا يخدمها التسرع . على أننا سنخطئ فى رصد التطور الفنى لموهبة الصياغة عند العدوانى إذا استخلصنا منها دلالة عامة ، يرجع بنزعتة إلى الرمز ، وإيثاره النسبى للغموض ، وميله إلى الشكل القصصى إلى النتائج التى ترتبت على قصيدة « تحية العهد الجديد » ، وليس لأن هذه النتائج « ظنية » وحسب ، وأنا لم نجد لدى الشاعر رغبة



فى إضفاء أى درجة من الضوء على ما ترتب على هذه القصيدة ، بذاتها ، أو تحليل التوقف عند الشعر فى أعقابها ، كما لم يشاركنا القلق تجاه هذا الصمت ، وإنما لأننا نجد طابع القصة وعنصر الحوار ماثلين واضحين منذ تجاربه الشعرية الأولى : قصيدة « الخلاص » ( مجلة البعثة - أكتوبر ١٩٤٧ ) تشكلت بتمامها فى حوار مع النفس ، وقصيدة « أمجاد الورى » ( مجلة البعثة - فبراير ١٩٤٨ ) دار فيها الحوار بين « قالت » و « قلت » . أما قصيدة « هند والزائر » ( البعثة - مارس ١٩٤٩ ) وقصيدة « رأس » ( البعثة - ديسمبر ١٩٥١ ) فإن ترتبيهما قصصى ، الحوار أحد عناصر البناء فيهما ، وهنا ينبغى أن نفرق بين التركيب القصصى للقصيدة ، والمعنى الذى يستخلص من سياقها ، وهو أحد الأقنعة التى يوارى الشاعر فيها جانباً من نفسه ، ويحاول أن يغلف بعض أفكاره بجو من الموضوعية أو الغيرية ، وبين الغموض الذى يعتمد على وسائل فنية معقدة ، منها استخدام لغة مجازية كثيفة واستعارات بعيدة ، ومنها تدخّل الصور وتقاطع الدلالات ، ومنها الإشارات الأسطورية والتضمينات ، وما إلى ذلك مما يدخل فى إطار « الأقنعة » كذلك ، لكن ، ليس من زاوية نحلّ الرأى أو الفكرة للآخر ، كما فى القصيدة القصصية ، وإنما من زاوية تغليف الدلالة بضباب لا يخفى معالم الرؤية إخفاءً كاملاً ، أو يجعلها لغزاً يستعصى على الفهم ، وإنما يجعل بلوغها صعباً يحتاج إلى إعمال الفكر ، كما يتطلب قدراً من المعرفة ، كما أن هذه الرؤية المغلفة بالضباب من طبيعتها ألا تكون سافرة ، محددة ، لا يختلف عليها ، فهى - إذا - من وجهة أخرى : رؤية احتمالية ، يتلقاها كل قارئ ، ويتفاعل معها ، لا نقول بالوجه الذى يريده منها ، وإنما : بالمدى الذى بمكنته أن يصل إليه ، استناداً إلى ما توافر له من ثقافة وخبرة بأساليب التصوير الفنى .

لقد ساقنا حديث البداية المبكرة ، أو بداية البدايات ، إلى هذا المنحنى الواضح ، المجهول أو المسكوت عنه ، على أهميته ، فى شعر أحمد العدوّانى ، وفى حياته كلها ، ولسنا نادمين على هذا الانسياق أو الاستدراج الذى أغرى به التداعى ، بل لعله نوع من التدبير والقصد ، لأننا لم نردّ فى هذه الفقرة الأولى أن نقدم تعريفاً بحياة الشاعر ما بين الميلاد والرحيل ، ولا حصراً لوظائفه فى جهاز الدولة ، ومشروعاته الثقافية المثمرة التى أولّيناها حقّها فى مكان آخر<sup>(١)</sup> وإنما ينحصر مرادنا فى

(١) انظر كتاب : الكويت والتنمية الثقافية العربية - الكتاب رقم ١٥٣ - سلسلة عالم



مقاربة عالم هذا الشاعر ، واكتشاف أدواته الفنية التى صنع بها هذا العالم الخاص .

وقبل أن نُنهيَ هذه الصفحة - بداية البدايات - نستعيد حادثة قصيدة « بانت سعاد » التى سجلها أحمد الشرباصى ، وكيف أن « شيخه » فى المدرسة الثانوية سخر من قصيدته ، وقال عنها : « هذه تنشدها على أبيك وأمك إذا رجعت إليهما !! » وهى عبارة هازئة موجهة ، لم ينسها الشاعرُ بعد عشرين عاما ، ولعل أثرها فى نفسه جاوز شخص قائلها إلى الطائفة التى ينتمى إليها ، ولم يكن هذا بالأمر النادر فى الكويت - بصفة خاصة - تلك الإمارة الصغيرة المتطلعة ، المستهدفة لتيارات متعارضة، وطموحات متناقضة ، واجهتها البحرية تُغرى بالانفتاح على العالم ، وقاعدتها الصحراوية تجتذبها إلى البداوة كما تعرفها نجد الوهابية ، وكذلك يعمل الانقسام السكانى ما بين أصول عربية ، وأعراق فارسية عمله ، ثم تهب عاصفة الثروة النفطية فتصبح أداة فاعلة فى يد هؤلاء وأولئك على السواء . فليس مصادفة أن يذهب صقرُ الشيب إلى الإحساء ، يطلب العلم ، فيعود منها ثائرا رافضا ذلك العلم الذى قدموه إليه ، متهمًا فى دينه ، لأنه يلهج بالعقل ويدعو إلى اتخاذه دليلا إلى الحياة، لأن هذا العقل هبة إلهية !!

وقد لاقى الشيب من بعض أبناء وطنه من العنت أكثر مما لاقى فى الإحساء ، حتى اضطر إلى أن يكون « رهين المحبسين » نائيا بنفسه عن مواطن المهاترة . ولم يكن فهدُ العسكر أطيّب حالا ، ولا أقلّ معاناة من صقر الشيب ، إن قدرا كبيرا من معاناته تلك يؤسس على سلوكه الشخصى وقصائده الصريحة التى عكست هذا السلوك فى صور جريئة ، وهنا نجد أنفسنا أمام ما يطلق عليه المنطقة : « الدور والتسلسل » ؛ فهل كان السلوك المتمرد والصور المكشوفة - بمثابة احتجاج على التضييق الفكرى والفنى على هذا الشاعر الشاب ، أو كان هذا التضييق - الذى زاد فأخذ شكل الحصار ، هو السبب - وليس النتيجة - فيما انتهت إليه حياة الشاعر من تفسخ ، وصحته من ضعف أودى به فى ريعانه ، وشعره الذى امتزج فيه الأسى على حال الوطن ، بطلب الخلاص فى غيبوبة الخمر وحياة الغزل ؟!

مهما يكن من أمر هذين الشاعرين ، فقد كان لطائفة « رجال الدين » دورهم المؤثر فى محاصرة الشيب والعسكر ، وإغراء العامة بهما ، واتخاذ بعض أشعارهما « وثائق إدانة » تتجاوز فن الشعر إلى السلوك ، وإلى المعتقد . وليس من شك فى أن



هذا « الدرس » كان ماثلاً أمام شاعرنا العَدَوَّانِي ( توفى فهد العسكر عام ١٩٥١ ، والشَّيْب عام ١٩٦٣ ) ، وقد كان الشَّيْبُ محسوباً على تيار التنوير ، صديقاً لزعمائه : عبد العزيز الرشيد ، وعبد الله الخلف الدَّحْيَان ، ويوسف بن عيسى القناعي ، وأصحابهم ، وكان العسكر رائداً في تجديد الشعر في الكويت ، أنهى عصر منظومات الفقهاء ، واستمد نسمات التجديد من المهجر والشَّام ومصر . فهل كان « الوضع » الذي انتهى إليه بمثابة نذير لأحمد العَدَوَّانِي ، وبخاصة أنه يشارك الشَّيْب في بعض دعواته ، ويشارك العسكر في بعض استلهاياته وصفاته ؟! وهل كان هذا « النذير » وراء « سُور العزلة الاختيارية » الذي ضربه العَدَوَّانِي حول حياته الشخصية ، وكان يتناقض تماماً مع سلوكه في حياته الوظيفية ، إذ كان مكتبه ، كما كان عقله ، مفتوحاً لكل من يسعى إلى لقائه ؟! وهل كانت صدمته في « أول شيخ » وضع شعره في يده وتعلق أمله بكلمة منه ، لم يقلها ، سبباً ( من بين أسباب ) في قلقه من أصحاب العمائم ، هذا القلق الذي يعترف بقوة أثرهم في الحياة العامة ، وخطر هذا الأثر ، كما يرى أن هذا لم يكن دائماً في صالح التقدم ، ولحساب الحياة ، بل لعله عكس ذلك :

عِمَامَةٌ عَلَى ضِفَافِ مَائِدَةٍ  
وَثِيقَةٌ مَا بَيْنَ سَكَانِ الْقُبُورِ  
وساكِنِي الْقُصُورِ  
كانتْ ، وما زالتْ عَلَى مُخْتَلَفِ الْعُصُورِ . . خالدهُ  
نُصُورُ التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ  
حَسَبَ مُرَادِ الطَّبَقَاتِ السَّائِدَةِ

\*\*\*

كَلِمَةٌ قَالَتْ بِهَا الْعُصُورُ  
لَكِنَّهَا وَآسَفًا !!  
مَا آمَنْتْ بِهَا إِلَّا الْمَلَا حِدَةً (١)

---

(١) أجنحة العاصفة - قصيدة : كلمة العصور .



هذا التحديد المباشر ( رغم محاولة تعميم الظاهرة بالإشارة إلى التوراة والإنجيل ) من نتاج مرحلة متأخرة ، فالقصيدة نشرت عام ١٩٧٦ ، غير أننا نجد إشارات أكثر تعميما منبثة في أثناء الديوان محورها : المتعالم الجاهل ، الذى يزعم فى كل حفل أنه صاحبُ الصدارة .

وَلَيْسَ يَرَى سِوَاهُ قَرِينَ فَضْلٍ      وَيَا وَيْلَاهُ ! لو أنكرتَ فَضْلَهُ !

ولهذا تضرب الاحتمالات فى كل اتجاه ، لتكشف عن حقيقة رأس الشبح المختفى خلف ستار ، لتكشف فى النهاية عن « رأس حمار » !!

إن قراءة سريعة فى شعر أحمد العدوانى ستكشف شغفه ، إلى درجة الإلحاح والإغراء والانحياز الصريح المباشر إلى فكرة التقدم ، وإلى أن تُجرب ، وإلى ضرورة الحرية ، وإلى مبدأ نقد الذات ، واعتباره المقدمة الأساسية لتنقية هذه الذات من سلبياتها وانحرافاتِها المتوارثة ، لتبدأ رحلة بناء المستقبل . وهذه الثوابت الفكرية التى ترددت بأنغام ، ومستويات من التصوير ، وتشكيلات فى قصائد مختلفة ، كانت هى بذاتها المحاور الثوابت الأساسية التى قامت عليها الرسالة الثقافية التى أشرف عليها أحمد العدوانى ، أول أمين عام للمجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، حين أصدر سلسله : عالم المعرفة ، عالم الفكر ، الثقافة الأجنبية ، من المسرح العالمى .

بذلك كانت البدايات ، والغايات ، على وفاق ، وكان « الشعر » ترجمانا عن « الحلم » ، ورائداً لمنهج « العمل » ، ولهذا دلالة الأخلاقية ، كما أنه لا يصدر إلا عن شخصية مُقْتَنَعَة ، وعقل منظم ، قد يغيب فى تأملاته ليلتقط جواهر شعره من أعماق عواطفه الثائرة ، لكنه حين ينظمها فى سلكِ العمل الثقافى يُخضعها لفكر صارم ، يستهدى حلمه المستمر بحياة عربية جديدة .

كان طالب البعثة أحمد العدوانى فى الثامنة عشرة تقريبا حين رأى القاهرة لأول مرة ، وبدأ دراسته الأزهرية التى تعدده لدخول كلية اللغة العربية . وهذه إحدى الصفحات المطوية فى بدايات العدوانى . كيف استقبل « صدمة » الحياة فى المدينة الكبيرة ؟ وإلى أى نهج انحاز فى دروبها المترامية ؟ إننا نحاول استعادة صورة القاهرة الأربعينيات وهى تموج بالصراعات الفكرية ، والاغتيالات السياسية ، والمظاهرات ضد الإنجليز ، ونداءات الحرية ، ويحظى فيها السلوكُ الشخصى بقدر من التحرر ، قد لا يحظى به اليوم .



إن أحمد العدواني لم يتطرق إلى تلك الفترة ، ولكن قصائده قالت أشياء ،  
تلك القصائد التي لم ينشرها في حينها ، مثل قصيدة « نهذاك » وقصيدة « ذكريات  
في حان » ، فإذا اعتبرنا مثل هاتين القصيدتين مؤشرا عن حرية السلوك الشبابي ،  
فهل نعتبر القصائد - البداية - ذات المنحى السياسى الفكرى ، التي بلغت تمامها في  
« تحية العهد الجديد » هل نعتبرها مؤشرا عن حالة « التعبئة السياسية » التي تم شحنه  
بها في ذات الفترة ؟

مهما يكن من أمر . . قامت العودة إلى الكويت بتعطيل مؤشر السلوك  
الشخصى ، وتم إخفاء ما سبق من قصائده ، وأنهت قصيدة العهد الجديد عمل المؤشر  
الثانى بمطلق التلقائية ، وتم تحويره ، وأعلاؤه ، في مراحل تالية .





## ٢ - بداية الكتابة :

إننا نستبعد « المبالغة » التي تستهدف إسباغ أهمية على أشياء لا تستحقها ، فهذا يُنافي رُوحَ النقد ، ويأباه المنهج العلمي ، فضلا عن أن العدواني الشاعر بما حقق من إبداع في ديوانه جدير بصفته . إن جهود العدواني « الكتابية » خارج دائرة الشعر قليلة جدا ، وهينة القيمة أيضا ، لا تتأذى شخصيته الشعرية بإهمالها ، ولهذا معناه الإيجابي الذي يُحتسبُ لتلك الشخصية الشعرية المفترضة ، حين يعنى أنه لم تطل حيرته ، أو وقفته المترقبة على رأس طريق الإبداع المتشعب . مع هذا تظل الحاجة ملحّة لرصد البدايات في كل أوجهها ، واستخلاص عوامل التغليب التي دفعت بالأديب إلى إهمال فن ، واصطحاب فن آخر والاستمرار معه . ويمكننا هذا الرصد - كذلك - من اكتشاف أنواع التحوير التي استعملها المبدع من عناصر فن أهمله ، ليضعها في بنية فنٍّ صاحبه واستمرَّ معه .

الشعر كان البداية ، يذكر أحمد الشرباصي ( في : أيام الكويت ) أن والد الشاعر هو الذي « دفعه » (!! ) إلى قول الشعر ، إذ كان يحفظ منه الكثير ، ويترنم به ، ويذكر أن التجارب الأولى في الشعر ترجع إلى سن الثانية عشرة . لابد أن يكون أحمد العدواني مصدرَ هذا القول ، ولكنه لم يقدم نموذجا لهذا الشعر المبكر جدا ، الذي لم يتخرج غيره من كبار الشعراء أن يثيروا إليه ، فلا نزال نذكر لأحمد شوقي « قطعه الجغرافية » التي تبدأ بقوله :

إفريقيا قسم من الوجود      منظره كهية العنقود

ونذكر لحافظ إبراهيم بيتيه الموجهين إلى خاله ، حين عزم على مغادرته في مدينة طنطا ، ودخول المدرسة العسكرية :

ثقلت عليك مؤونتي      إنني أراها وأهيه  
فأفرح فإني ذاهب      متوجه في داهيه !!

إن أحمد العدواني لا يحتفظ بشيء من مثل هذا ، أو لا يريد لنا أن نحفظ به ، إنه يخرج علينا مع أول أعداد مجلة « البعثة » التي أصدرها طلاب الكويت في



القاهرة ، فى ديسمبر ١٩٤٦ ، وهى قصيدة : « براءة » ، وهى فى رومانيتها فى تصوير الحب ، والاعتزاز بالنقاء ، تناسب شابا حول العشرين ، لا تدل على شاعرية فذة ، أو متجاوزة ، بقدر ما تدل على نمط خاص فى الشخصية ، وفى الصياغة ، فهذا الفتى الذى ألقته بادية الكويت ، فجأة دون تمهيد أو تدرج ، فى خضم القاهرة الأربعينيات يقول عن نفسه تجاه عاطفة الحب ، إنه :

تَنَسَّكَ عَمَّا يَشِينُ الْأَبَى بِوَحْيٍ مُرْوَعَةٍ الْكَارِمِ —  
يُحِبُّ الْجَمَالَ ، وَيَهْوَى الْكَمَالَ وَيَصْدُرُّ عَنْ فِطْرَةٍ سَالِمَةٍ

وكذلك فإن اختيار قافية الهاء الساكنة ، تسبقها هذه الميم اللازمة ، يعطى مؤشرا لشاعر يبحث عن الصعب ليروضه ، كما نجد بعض العبارات « الخاصة » ، مثل : زكى الرغائب ، تنسك عما يشين الأبى ، ترضيتها ، غدت تُندمنى وهى النادمة ( تبدى ندمها لى ، بعد أن كانت تطالب بعكس هذا ) . والقصيدة من المتقارب التام ، والعروض محذوفة ، وكذلك الضرب محذوف ؛ فهى على : «فعولن فعولن فعولن فعو » ، ونسبة استخدام الشاعر لهذا البحر ضئيلة جدا ، كما سنرى فى مكانه ، ونلاحظ أن الشاعر استخدم من صور هذا البحر المتقارب أكثرها شيوعا ، وأحبها إلى الشعراء ( كما يقرر إبراهيم أنيس فى : موسيقى الشعر ) .

هل يمكن الاطمئنان إلى أن أول قصيدة نُشرت للعدوانى هى القصيدة الأولى إبداعا ؟

إننا على أى حال لا نرى أهمية شديدة لإثبات هذا أو نفيه ، وبخاصة أن الشرباصى - الذى حمل إلينا خبر قصيدة المولد النبوى ، تلك القصيدة المبكرة ، إذ كان الشاعر فى السادسة عشرة من عمره ، وفى بداية المرحلة الثانوية من التعليم - لم يسجل بيتا من تلك القصيدة ، ولم يعاود الشاعر الإشارة إلى الخبر أو القصيدة ، بل إن الشرباصى يضمن مقالته « مفاجاة » أخرى إذ يذكر أن « من أوائل شعره قصيدة كانت فى الهجاء ، وقد فُقدت هذه القصيدة والحمد لله ، ولا يذكر منها الشاعر إلا أبياتا فى مطلعها ، هى :

لَقَدْ ذَهَبَ الصَّبَا إِلَّا أَقْلَهُ      ولم تُطفأ نارِ الشوقِ غُلَّةُ  
وأحلامى كما كانت قديما      خيالاتُ على نفس مُطلَّةُ  
ولم أرَ فى طعامٍ أو شرابٍ      ولا فى ملبسٍ إلا تَعْلَةُ



وهذه الأبيات مطلع قصيدة « خطرات » ( مجلة البعثة - فبراير ١٩٥٠ ) وهى من أوائل شعره ، ولكنها ليست أول شعره ، فقد سبقتها إلى النشر اثنتا عشرة قصيدة، ونلاحظ أن هذا المطلع ليس فى الهجاء ، وإن أمكن أن يكون « مدخلا » إليه، وقد أعقبه الشرباصى بذكر أبيات تدخل فى الهجاء الاجتماعى وتصوير الطبائع الإنسانية المنحرفة ، غير محددة فى شخص :

وَمِنْ مُتَكَبِّرٍ وَبِهِ اتِّضَاعٌ      أَدَلَّ بِنَفْسِهِ فَاخْتَنَانَ أَصْلَهُ  
لَهُ نَسَبُ الرُّغَامِ إِذَا الْمَعَالَى      مِنَ الْأَنْسَابِ نِيَطَتْ بِالْأَهْلَةِ  
يُقْبَلُ نَعْلٌ مَنْ يَعْتُو عَلَيْهِ      وَيَطْلُبُ أَنْ تَجَلَّ النَّاسُ نَعْلَهُ !  
وَأَحْقَرُ مِنْهُ قَوْمٌ آزَرُوهُ      وَأَعْلَوْا فِي مَجَالِسِهِمْ مَحَلَّهُ

ها هنا حدة تناسب البدايات ، وسنراه يتردد بين طلب المثل الأعلى فى الناس ، وبين تقبلهم على ما هم عليه ، وبين العطف على الضعف البشرى والثناء للضعفاء .  
فى قصيدة : « أريد أن أفهم » ( من نتاج عام ١٩٦٤ ) وفى العنوان من الحيرة ما فيه، يتساءل :

أَيُّهُمَا أَحْكَمُ ؟!  
مَنْ إصْطَفَى لِلنَّاسِ قَالِبًا  
مَنْ صُنِعَ . .  
يَقْيَسُهُمْ بِهِ . .  
مَنْ شَذَّ عَنْهُ أَوْ نَبَا  
عَنْ طَبْعِهِ . .  
قَامَ بِثَلْبِهِ . . !!  
أَوْ مَنْ رَأَى النَّاسَ كَمَا صَوَّرَهُمْ  
رَبُّ الْبَشَرِ . .  
سَيَّانَ مَنْ أَنْكَرَهُمْ !!  
أَوْ أَنْكَرُوهُ . .  
فِي السَّيْرِ

خَالِقُهُمْ بِسَرِّهِمْ أَعْلَمُ !!  
أَرِيدُ أَنْ أَفْهَمُ !!

وفى قصيدة : « اعتراف » ( وهى من نتاج ١٩٦٩ ) يحدِّق فى مرآة نفسه فيرى  
ما يدور له رأسه ، ويرى فيها كلَّ البشر :

يا أَنْتُمْ يا أَهْلِي  
عودوا إلى أَنْفُسِكُمْ  
وحدِّقُوا فيها ..

لعل من بين ظلالها .. ظِلِّي  
فأنتُمْ يا أَهْلِي ..  
وا أسفًا .. مثلي !!

لم يكن هذا « تنازلاً » عن الحلم ، بقدر ما كان اقتصاداً فى الحكم ، وها هنا  
ملاحظة أخرى تتصل بالأبيات الثلاثة ( المطلع ) التى سجلناها ، نقلاً عن كتاب « أيام  
الكويت » إذ لا يحضرنا المصدر الأول ( مجلة البعثة ) ، أما فى الديوان ، فجاءت  
على النسق التالى :

لقد ذَهَبَ الصَّبَا إلَّا أَقْلَهُ      ولم تُطْفَأْ لَوَارِي الشُّوقِ شُعْلُهُ  
وغاياتي - كما كانت قديمًا -      خيالاتٌ على نفسي مُظْلَهُ  
وما استأنستُ يوماً فى مكانٍ      وإن راقَتْ به للأنسِ حَفْلُهُ  
ولم أرَ فى طعامٍ أو شرابٍ      ولا فى مَلْبَسٍ إلَّا تَعْلَهُ  
بين الصيغتين اختلاف ، وإن يكن جزئياً :

- ١ - لم تطفأ لنار الشوق غلة : غيرت إلى : لم تطفأ لوارى الشوق شعلة .
- ٢ - أحلامى : غيرت إلى : غاياتى ، مظلة : غيرت إلى : مظله .
- ٣ - وأسقط الشرباصى البيت الثالث وهو فى نص « البعثة » .

وليس هذا كل ما شهد النص من اختلاف بين الرواية عن الشاعر ، أو عن  
صيغة « البعثة » ، وما سجل الديوان ، ويغلب عندنا أن جامع الديوان قد أودعاه  
بين يَدَي صاحبه ، فأجرى قلمه ببعض التعديلات ، كما أسقط بعض القصائد ، كما



سنرى فى مكانه . والذى نرجحه أن القصائد الأولى للعدوانى ظلت حبيسة أوراقه الخاصة ، يلقى بعضها فى ندوات بيت الكويت بالقاهرة ، أو يسمعها أصدقاؤه . ثم كانت مجلة البعثة ، فدفع إلى عددها الأول بقصيدة « براءة » واحتاج إلى ثلاثة أشهر ليدفع إليها بالقصيدة التالية : ( اصبرى يا نفسى : مارس ١٩٤٧ ) ثم صمت ستة أشهر أخرى لتظهر قصيدته الثالثة ، إننا يمكن أن نستخلص أمراً يعين على تصور البداية ، وأما آخر يكشف عن طبيعة هذا الشاعر ، فما يخص البداية أنه كانت لديه عدة قصائد ، لعلها احتاجت إلى شىء من التهذيب ، أو إعادة النظر ، ثم دفع بها إلى المجلة دون حرص على تعاقب تواريخ نظمها ، وأن العدوانى كان شاعراً مقلداً ، بداية وطوال رحلته مع الشعر ، وحتى النهاية ، ويتأكد هذا بالعدد المحدود من القصائد الذى أضافه عبر عشر سنوات ، هى المسافة بين ظهور ديوانه الوحيد ، وتاريخ رحيله .

إذا حق لنا أن نعتبر السنوات السبع الأولى ، وقد قارب الشاعر الثلاثين من العمر ، ختام مرحلة ، أو غاية البداية ، فإننا لا نؤثر الرقم (٧) بأية أفضلية . لسبب ما ، ولكن لأن القصيدة - المشكلة « تحية العهد الجديد » تصلح ختاماً لتلك البداية ، بسبب ما أعقبتها من صمت صعب علينا تفسيره ، ولأن الشاعر حين عاد إلى الشعر ، أو عاد إليه الشعر ، اختلفت أدواته الفنية ، واتسعت آفاق الرؤية ، وإن لم تختلف زاوية هذه الرؤية ، أو الثوابت الفكرية والروحية المحددة لها .

### ● وقد شهدت هذه المرحلة - البداية :

١ - إحدى وعشرون قصيدة ، نُشرت جميعها بمجلة البعثة ، وتضمنها الديوان على ترتيب نشرها .

٢ - قصيدتان نشرتا أيضاً بمجلة البعثة ، ولم يضمهما الديوان ، وهما : قصيدة « وَحَى الذِّكْرَى » - سبتمبر ١٩٤٧ ، وقصيدة : « تحية العهد الجديد » المشار إليها آنفاً ، فبراير ١٩٥٢ .

٣ - أبيات ضاحكة ، هى معارضة هازلة لقصيدة « سلوى قلبى » نظمها بالاشتراك مع صديقه حمد الرجيب ، ونشرت فى مجلة البعثة - نوفمبر ١٩٤٧ بتوقيع مركب هو : العَدْدُ جِيْبِي .

وأبيات أخرى ضاحكة عن « بدلة قديمة » - البعثة : ديسمبر ١٩٤٧ صنعها العدر جيبي أيضاً .

٤ - تمثيلية شعرية للمسرح المدرسى - كما سجل على غلافها - عنوانها :  
«مهزلة فى مهزلة» وضع فكرتها حمد الرجيب ، ونظمها شعرا أحمد العدواني ،  
وكتب مقدمتها عبد العزيز حسين ، مدير بيت الكويت ، بتاريخ ١٩٤٨/١١/٢٧ .

٥ - ثلاث صور قصصية ، هزلية ، على نسق المقامات ، بعنوان ثابت هو :  
«أبو شلاًخ» وعنوان فرعى ثابت أيضا هو : «معقول» ، وقد نشرتها «البعثة» فى  
أعداد : مايو ، ويونيو ، ويوليو ١٩٤٨ ، فهى تتزامن مع صنع المسرحية السابقة ،  
وتسير على نفس النهج الهزلى .

٦ - ويلتقى طابع المقامة ، وأسلوب «ألف ليلة» فى حكاية من أربع حلقات  
متتابعة ، بعنوان : «مذكرات خرافة» نقلا عن النسخة المخطوطة فى مكتبة هيان بن  
بيان ، وقد نشرت بمجلة البعثة فى أعداد : سبتمبر ، وأكتوبر ، ونوفمبر ، وديسمبر  
١٩٤٨ .

٧ - قصتان : «مع الموت» - - البعثة : يناير ١٩٤٩ - «إبليس قال لى» -  
البعثة : مارس ١٩٥١ .

هذا إجمال لنتاج ما يمكن اعتباره «المرحلة البداية» لأحمد العدواني ، وقد  
أشار خالد سعود الزيد ، بأحد هوامشه لكتابه : «قصص يتيمة فى المجلات  
الكويتية» إلى أن للعدواني أكثر من خمس عشرة قصة ( ص ٥٤ ) وإذا لا نجد مكانا  
للوصف بأكثر ، حيث لا يصعب التحديد ، سنجد غُنِيَّةً فى القدر المؤكد لنا ، ونرى  
أنه يكفى لتصور اتجاه موهبة الإبداع عند الطالب الأزهرى ، المتمرد فى أنشطة بيت  
الكويت مساء ، على ما يتلقاه من الفقه والنحو والمنطق صباحا ، وكيف تراجعت ،  
بل تداخلت عنده الأدوات ، لتستقر بشكل حاسم ونهائى فى إطار القصيدة .

الشعر كان البداية المبكرة ، والمستمرة ، والأكثر غزارة وتنوعا ، واستيعابا  
للفنون الأخرى ، أو الفنين الآخرين : المسرح والقصيدة . وجدير بنا أن نذكر ،  
ونتذكر ، أن الهزل والتهكم ارتبطا عند العدواني بالمسرح ، والقصيدة ، أما شعره  
الغنائى ، قصائده ، فإن السخرية ( أو السُّخر ) كان المستوى الذى لا يتجاوزه ، إلا  
فى حالات قليلة ، بل نادرة ، والسخر أرقى شعورا وتعبيرا عن الهزل القائم على  
العَبَث ، والتهكم القائم على الإزراء والانتقاص ، إن السخر لا يصدر إلا عن عقل  
رحيب وشعور قوى استخف بالحياة ، وهانت عليه الدنيا بما وسعت ( كما يقول العقاد



فى المطالعات ) الذى ىربط بين نرعة السُّخْر والتشاؤم ، فالتشاؤمون من أطبع الناس على السخر وأفطنهم إلى مواطن الضحك ، لأن المتشائمين مُستخفون بالدنيا : « لأنهم لا ىرون فيها نعيماً يُؤبُّه له ، ولا وطراً ىستحق أن يُسعى إليه ، وإنما يعترىهم ذلك من دقة الإحساس وتفزُّر الخاطر وشدة تبريح الألم بنفوسهم إذا مسها طائف ولو من بعيد . وناهىك بما يعترىهم من عذاب التناقض بين الفكر والإحساس : بين فكر ىرى أعظم الأشياء أهونَ من أن ىكون لها شأن خطير ، وإحساس ىجعل لكل همسة من همسات الحياة شأنًا بل شؤونًا خطيرة ، فلذلك - أى لدقة إحساسهم تُنغص عليهم لذاتهم ، وتنتابهم الأحزان والأشجان ، وتغلب عليهم الكآبة والقنوط ، ولذلك - أى لدقة إحساسهم أيضا - يَفْطِنون إلى دخائل النفس الخفية ، وىستمعون ديب الوساوس المتنكرة ، فتنفضح لهم المضحكات والمغامز ، وىترأى قبلهم وحدهم نفاق الطوايا وذبذبة الضمائر » .

من الصعوبة بمكان أن نوقف العقاد إذا أراد أن بتكلم ، لكنه كان ىتكلم عن ملكة السُّخْر عند المعرى ، مع هذا رأيته كأنما ىتحدث عن شعر العدوانى ، وىكشف أمام البصيرة إحدى الخصائص الفنية الدقيقة ، المتأصلة فى هذا الشعر ، وفيما نحن بصدده ، كان يضع « المُرجَّح النهائى » الذى قضى للشعر على المسرح وعلى القصة معا ، فتوقف نشاطهما ، ولم ىتوقف نشاط الشاعر فيهما ، فإن هذه المرحلة - البداية - عرفت القصيدة حوارا ، والقصيدة الدرامية ، والقصيدة القصة كذلك .

دون تعسف أو تسرع إلى التعميم فى الحكم نستطيع أن نقول : إن أحمد العدوانى - فى مسرحيته « المدرسية » الوحيدة ، التى لم يضع فكرتها ، لم ىحقق إنجازا أو إضافة تذكر له ، أو حتى تبشر باحتمال أن ىكون شاعرا مسرحيا فى المستقبل ، شتان بين وضعه أو نظمه لهذه المهزلة السطحية ، وبين بداية أحمد شوقى بمسرحية « على بك الكبير » التى وضعها وهو لا ىزال طالبا فى باريس ، أو بداية صلاح عبد الصبور حين أبدع « مأساة الحلاج » ، كان أولهما دون عمر العدوانى حين صنع مسرحيته ، وكان الآخر ىتجاوزه ببضع سنوات :

ولد شوقى عام ١٨٦٨م وظهرت الطبعة الأولى من « على بك الكبير » عام ١٨٩٣ ، فكان فى الخامسة والعشرين .

وولد صلاح عبد الصبور عام ١٩٣١ وظهرت « مأساة الحلاج » عام ١٩٦٦ ، فكان فى الخامسة والثلاثين .

وولد أحمد العدواني عام ١٩٢٢ ونشرت مسرحيته عام ١٩٤٨ ، فكان في السادسة والعشرين .

وليس القصد أن نهوّن من محاولة العدواني المسرحية الوحيدة ، وقد وصف محمد صبرى ( السربونى ) مسرحية شوقى فى طبعتها الأولى بأنها ركيكة ، فيها بعض القطع الجيدة : ( الشوقيات المجهولة جـ ١ ) وفى كتاب « حياتى فى الشعر » يدلنا صلاح عبد الصبور على أن « الحلاج » سبقتها محاولتان مسرحيتان لم تكتملا ، فالمقارنة أو الربط بين بدايات ثلاثة من الشعراء الذين تطلعوا إلى المسرح الشعرى لا ترمى إلى قياس الجهد أو درجة التوفيق ، وإنما فَطَانَةُ الشاعر ومدى إدراكه لموقع موهبته ، وطبيعة تميزه ، فعلى الرغم من المقدمة المتحمسة التى كتبها عبد العزيز حسين واصفا المسرحية بأنها « أسلوب من النقد الاجتماعى ، محقق النفع ، عميق التأثير ، وبالرغم من إشارات هنا وهناك تعلق على هذه المسرحية شارة رمزية سياسية تتصل بالقضية الفلسطينية ( مثلت المسرحية فى بيت الكويت بالقاهرة ، وصدرت أثناء الحرب الأولى ( عام ١٩٤٨ ) التى شاركت فيها مصر لتحرير فلسطين ) على الرغم من هذا فإن العدواني - الذى عرف مبكرا أن موهبته ليست مسرحية ، وأن حماسة طالب البعثة ، غيرُ مَقْدَرَةِ الشاعر ومسؤوليته عن فنه - تأكد له أنه لم يصنع شيئا ، ولهذا تجاهل هذه المسرحية ولم يشر إليها إلا مضطرا ، وكان يضيق بجواب من يسأله عنها أو يذكره بها . لقد ظلت « مهزلة فى مهزلة » فى موقع التمرين على النظم ، والخيال فيها له دور محدود ، بل هو أضعف الأدوار ، ولغة الشعر فيها غائبة ، رغم التنويع فى الإيقاع .

● فى المشهد الختامى لتلك المسرحية ، يقول « تَبَلَّ » :

إن الحياةَ كلّها مهزلةٌ فى مهزلة

وهذه العبارة التى قد تبدو « عابرة » ، وصادرة عن شخصية لا وزن لها ، يبدو أنها كانت ذات صلة قوية بالتكوين النفسى لأحمد العدواني ، ذلك التكوين الذى حدثنا عنه العقاد ، ورصد تجلياته ، وربطها بنزعة السُّخْرِ المرتكز على تناقض الفكر والإحساس .

يذكر عبد الله الطائي ( فى كتابه : الأدب المعاصر فى الخليج العربى ) أن أحمد العدواني اشترك فى مناظرة بعد عودته إلى الكويت عام ١٩٤٨ ، فأجاب على سؤال



لرئيس الندوة عن أحسن منظر صادفه في الكويت ، بأنه لم ير أبهى من : المقبرة والصحراء !! ويفسر « الطائي » معنى الإجابة : « ولعله يقصد أنه لم يجد شيئاً أحسن آنذاك إلا المقبرة ؛ لأن الأموات استراحوا ، والصحراء لأن أصحابها البدو لا يعرفون العالم الحديث » ، لم يفطن « الطائي » إلى ما في الإجابة من سُخرٍ ، وَعَبَثٍ ، لم يقصد به الدعوة إلى العدمية ، قدر احتجاجه على التخلف ، وعدم اطمئنانه إلى الواقع ، إلا في ثوابته : الصحراء - الموت ، وسنرى أن لهاتين الكلمتين وجودهما المسيطر في شعره .

هذا السخر ، وتلك النزعة العبثية هما الدافع الذي جعله يكتب حكايات «أبوشلّاخ» ، ( وهو تعبير شعبي كويتي يطلق على من يبالغ في ادعاءاته ويبلغ المحال ، وهو الفُشار ) - ثم حكايات « مذكرات خُرَافة » ، وكل هذه الحكايات تلحق بالمحاولة المسرحية ، مجرد تمرين للقلم ، وربما سدّ فراغ في المجلة ، ومن الطريف حقاً ، والمفارقة التي تستحق الانتباه ، أن المسرحية « الشعرية » خالية من الشعر ، مضمونا وصياغة ولغة ، لهذا وصفناها بأنها تمرين على النظم ، ونوع من التهكم الفجّ ، أما هذه القصص أو الحكايات النثرية ، فقد قام فيها الخيال الشاطح بالمهمة الأولى في تشكيل الحكاية وتوجيه سياقها ، وزخرفتها بالمستحيلات الطريفة ، وهى إحدى وظائف الخيال الشعري واللغة الشعرية .

أما العمل النثري ( القصصى ) الوحيد الذي يتصل بوجدان أحمد العدواني الخاص ، ونزعتة النفسية ، وفنه الشعري أيضاً ، فهو ما كتبه تحت عنوان : « مع الموت » ، وهى رغم طابعها السردى تدخل فى شكل القصة التجريبية الحديثة ، التى تعتمد على التداعى الحر ، وتستمد مخزون الذاكرة .

تبدأ القصة من نهايتها : يخبره شخص ما أن صديقه الفلسطينى « أديب » بلغه خبر من وطنه بما حاق بأسرته من قتل وحرق ، بفعل الصهيونية . فسقط ميتا . سنعرف أن « أديب » يعيش مع كاتب القصة فى القاهرة ، وأنه متزوج ، وكان له ولدٌ طفلٌ تُوفى ، وفتاة صغيرة « دُرّية » شديدة التعلق بالكاتب ، والتطلع لهداياه الصغيرة التى تعود إهداءها إليها فى زيارته . إنه الآن يستحضر هذه الصور المؤلمة بعد أن مات الصديق الشاب . لو أن القصة تركزت فى هذا المنحى ما كانت تستحق الوصف بالتجريب ، ولا اعتبرت قصة حديثة . حين سمع خبر موت أديب ، واستفزته

«البساطة» التي يتناقل بها الناس خبر الموت ، انطلق مخزون ذكرياته من الطفولة المبكرة ، إلى المراهقة ، إلى مرحلة الثقافة والشباب . . اعتمادا على تداعيات الحواس ، والذكريات ، والمواقف المؤثرة . ربطت الطفولة بين « رائحة » الكافور والموت ، ثم « طعم » القهوة والموت ، وفي المرتين كانت العلاقة تتدرج من السلب إلى الإيجاب :

- ١ - أول جنازة ← رائحة الكافور ← طفل مُشاهد في موقف سلبي ← غثيان .
- ٢ - شارك في قراءة خُتمة ← أكره على شرب القهوة ← صبي مشارك مُجبر على الإيجابية ← غثيان .

ثم يهجم الجدرى على مدينة الكويت ، فيتغير بعض أبعاد العلاقة مع الموت ، وتتحرك مرة أخرى من العام إلى الخاص :

- ٣ - الوباء موت جماعي ← يقتنص من أصدقائه وزملائه ← يبقى في موضع الحيرة .

- ٤ - يدخل الوباء بيته ← يصيب أخاه ← يرى الموت مجسدا في علاقة ← يتشنج .

« وتمر الأيام » ، محملة بالمعرفة . . والتسليم . .

- ٥ - يشهد احتضار إحدى قريباته ← يقوم بدور إيجابي :

دينى : يلقتها الشهادة	}	متوازنٌ تماما .
بدنى : ييل ريقها		

- ٦ - اكتسحت السيول مقبرة قديمة ← شارك مع الفتيان في جمع الجماجم ← اخفوا بعض الجماجم ليلعبوا بها ← ساخرٌ من الموت مُستخفٌ به .

وهكذا تحول عن طفل ضعيف مذعور ، إلى فتى عاث ، ثم « عاد إنسانا جديدا بثقافة جديدة وقلب جديد » يرى أن « الحياة أعمق من الموت ، وعلينا أن نهتم بالحياة ونخلص لها الحب ، وكل ما هو حيّ أجمل وأكمل من كل ما هو ميت » . وهذا ثمرة بناء ثقافى خاص تجاوز معطيات الطفولة والصبا .

ثم يأتى ختام القصة ، إنه يتذكر « دُرِّيَّة » طفلة صديقه ، ويأسى لمصيرها



المحتمل ، لكنه يُدخل مأساتها فى إطار صراع الموت والحياة ، وحتمية انتصار الحياة، حتى وإن كان الموت هو النهاية ، ولهذا صعد آذان الفجر ليصنع الخلفية الروحية للإيمان بالحياة . . وجاء السطر الأخير من القصة مؤكداً هذا المنحى الإيجابى:

« وقام إلى النافذة يستروح نسيم الفجر ونور الحياة » .

هذه خلاصة العمل الثرى الوحيد الذى يستحق وصف « القصة » ، وهو قصة جيدة ، فى موقعها من تطور خبرات الكاتب . وهى قريبة زمنًا ومضمونًا من قصيدته الجميلة : « البحيرة الخالدة » ( نشرت القصيدة فى البعثة - مايو ١٩٤٨ ، والقصة فى البعثة أيضا - يناير ١٩٤٩ ) فبينهما ستة أشهر ، وغايتهما واحدة ، ففى القصيدة التى ستتوقف عندها بشىء من التحليل لاحقا - تبدو الحياة « بُحيرة » متجددة دائما ، والناس « طيور » تأتى أسرابا ، لتشرب وتلهو ، وترحل ، لتعقبها أسرابٌ أخرى ، وهذه البُحيرة على حالها :

ولولاك كان بلا قاعِـدَـهْ	عليك يدورُ جمالُ الوجـودِ
وبوركتِ مريضِـةٌ والدَـهْ	فقدستِ حامِـيةٌ للورَى
وأنتِ لسوأتنا حامِـدَـهْ	نسيءُ بكِ الظنَّ فى كل حينِ
ومن نَزَوَاتٍ لنا حاقِـدَـهْ	وماذا يُضيرُك من طيشِنَا
مينَ ، ولا أنتِ مِن غِيْضِنَا زائِدَـهْ	ولا أنتِ مِن فيضِنَا تنقُصُـهْ
وأنتِ بحيرتُها الخـالدةُ	وما نحنُ إلا غمَامُ الحـياةِ

قد تكون الموازنة بين نص شعرى وآخر نثرى غير عادلة أو متكافئة المقياس ، ذلك لأن لكل فن أدواته ووظائفه وغاياته ، غير أننا هنا لا نوارن بين نصين فى ذاتهما، وإنما فى صدورهما عن ذات مبدعة واحدة ، وسيكون منّاطُ الحكم هو مدى اقتدار المبدع على استخدام أدوات القصِّ فى القصة ، وأدوات الشعر فى القصيدة . وقد لا نحتاج إلى كبير جهد لتبين تَفَوُّقَ مقدرة الشاعر على استطاعة القاص . إن قصة « مع الموت » لم يخطط لها أن تكون قصة فنية تتمتع بوجود مستقلٍّ عن ذات الكاتب ، وقد جاء الختام « الفنى » باسترواح نسيم الفجر ونور الحياة ليعادلَ ويقاومَ مشاعرَ الاستلاب والعدم ، ويتنصر لاستمرار « النوع » على فناء « الفرد » ، فتحولت

الذكريات القديمة إلى قصة فيها قدر مناسب من الحُبْكةِ ووَحْدَةِ المعنى ، أما «البُحيرةُ الخالدة» ، وهى من ثلاثة وعشرين بيتا ، فإنها تجتمع على رصد حركة الناس فى الحياة ، وتجدها الدائم ، برغم كل المزاغم عن أنه لا جديد تحت الشمس ، وأنها فسدت . . إلخ . واللغة فى هذه القصيدة شعرية رمزية نقية ، كما أن الموسيقى أدّت وظيفتها فى تناسب موفق ، مما سنعرف لاحقا ، وخلاصته أن تجربة « الشاعر » فى هذا الطور من ممارسات الكتابة ، ما كانت تلحق بها أو تقاربها تجربة القاص أو المسرحى .

على أن الإحدى والعشرين قصيدة التى افترضنا أنها تمثل البداية ، وتتزامن وتَطْلُعُ الشاعر إلى تجريب قلمه فى القصة والمسرح ، هذه القصائد احتفت بوضوح بالعنصر القصصى ، وبالحوار ( وهو مظهر الشكل المسرحى ) . القصائد : « هند والزائر » ، « فى المقبرة » ، « رأس » ، « اعتل يوما ملك السباع » : هى قصص منظومة ، وقصيدة : « ذكريات فى حان » صورة قصصية تفيض حيوية ورشاقة وإنسانية . وقد أشرنا إلى وضوح عنصر الحوار فى قصائد تلك المرحلة - البداية ، بدرجة لم يبلغها فيما بعد ، أما « الدراما » الماثلة فى اختيار المفارقة ، أو اللحظة المفعمة بالتناقض ، أو تعدد الأصوات فى إدراك الشئ أو تصويره ، فإن هذا المستوى الأكثر احتياجا للثقافة ، وصبرا على « معاناة » القصيدة كان عليه أن ينتظر إلى ما بعد العودة بعد سنوات الانقطاع العشر ، وما تم أثناءها من اتصال باتجاهات الحداثة فى الشعر ، فى أقطار الوطن العربى ، وخارجه .





### ٣ - بداية النقد :

لابد أن نصطحب قدرا غير قليل من « التسامح » فى حق المصطلح إذا وجدنا ضرورة فى الوقوف عند بدايات النقد الموجّه إلى شعر العدوّانى أو شاعريته . . ليس قصدنا من هذا أن نساعد فى رسم خريطة الأدب الكويتى ومستوى النظر إليه ، وحسب ، على أهمية هذا فى التصوّر الصحيح لموهبة شاعرنا ، وإنما أساساً لكى نعرف كيف نظر إليه معاصروه تلك البدايات ، ما المناطق الجاذبة فى فنه ، وما المآخذ التى أحصيت عليه واعتبرت هفوات أو انحرافات ، وإلى أى مدى اهتم بها الشاعر سلوكيا ، بالردّ والتوضيح ، أو عمليا ، بتجنب هذه الهفوات فيما بعد .

كانت قصيدة « رأس حمار » مثار أول حوار نقدى جرى حول الشعر فى مجلة « البعثة » ، فما كادت القصيدة تنشر ( ديسمبر ١٩٥١ ) حتى جاء النقد فى عدد الشهر التالى ، ونقد النقد فى العدد الذى يليه !! كتب النقد القاص فهد الدويرى ، وهو أقرب كتاب القصة فى حينه إلى النضج . ربما اجتذبه إلى القصيدة أنها قصصية ، وبقراءة هذا النقد سنجد أن امتداحها ، والمآخذ الذى أخذه عليها يستندان إلى تلك النزعة القصصية ، بعد شىء من المبالغة فى إطراء شعر الشاعر ، يحدد موطن رضائه عن القصيدة بأنها حققت مبدأ الوحدة من خلال تتابع الحوادث ، وهو من خواص القصة ، ثم يقول : « فأنت كشاعر تتفق مع كاتب القصة على ضرورة إخفاء النتائج الفنية حتى النهاية لتتم الروعة والإمتاع ، فالقصصى يحذر دائما أن تدرك قصده أو فكرته - بمعنى أدق - فى قصة بمجرد قراءة عنوانها أو بدايتها .

وهكذا فقد كان اعتراضى على « رائعتك » أنك عنونتها بما يفضح فكرتها ، لقد سميتها : « رأس حمار » فما كدنا نقرأ البيتين الأولين حتى أدركنا القصد وعرفنا « الخلاصة » .

قد يعنينا - بدرجة ما - « أسلوب » هذه الملاحظة النقدية المبكرة ، وكيف تترفق جدا ، فى توجيه نقد جزئى لعنوان قصيدة ، مما يحمل دلالات على المناخ الثقافى العام فى الكويت ، وحساسية النقد ، والأثر السلبي لصغر حجم البلد والتلاقى المباشر بين المثقفين ، وإن ما قاله الدويرى صحيح بالطبع ، فهذا العنوان

المتضمن لمفاجأة الختام ، أفسد المفاجأة ، وأبطل أو قلّ من لذة الاكتشاف ، مع هذا وجد من يرده ، وإن وازن بين مدح الملاحظة النقدية ، إذ اعتمدت على مقياس ثابت معلن ، واستلابها ، إذ أخضعت الشعر لنفس القيود التي تخضع لها القصة ، والشعر يأبى هذا الإسار ، ويستمر عبد العزيز الصرعاوى ليفرق بين صياغة قصة تنتهى بمفاجأة ، وتتطلب المراوغة والتضليل عنها لتحديث الدهشة ، وصياغة قصيدة ، تنتهى بمفاجأة ، لا تتطلب هذه المراوغة ، لأن الدهشة تتحقق بإبراز تفاعل الأحداث مع ذات الشاعر وأحاسيسه .

هذه المقالة القصيرة ، والرد عليها ، يمثلان بداية النقد في الكويت ، أو الكلمة الأولى في النقد ، وهو يحاول أن يبدو مؤسسا على معرفة ، وليس مجرد انطباع أو صدى لقراءة نصّ محدود القيمة جدا ، ولم تكن أجود ما قال العدواني أو معدودة في قصائده الجيدة في تلك المرحلة - البداية التي ازدهت بقصائد مثل : البحيرة الخالدة - أمجاد الورى - هند والزائر - في المقبرة ، ولعل هذه القصائد المبكرة ، المتميزة ، كانت تحتاج إلى موهبة نقدية أكثر دُرْبَةً وفهما لأصول صناعة الشعر ، وهو ما لم يكن متوفراً في أوساط الشعراء والمثقفين ، فيما عدا أحمد العدواني نفسه ، ولهذا تعلق النقد بالجانب القصصى ، وأهمل ماعداه ، لا يفوتنا أن نسجل ملاحظتين : أن هذا النقد - في جوهره - صحيح ، وقد أخذ به جامعا الديوان ، فاكتفى بالكلمة الأولى من عنوان القصيدة . وأن قصيدة للعدواني كانت « المثير » لأول نقد للشعر على صفحات مجلة البعثة ، وقد يحق لنا - في هذا السياق - أن نقول إن الشاعر لم يعط اهتماما لعناوين قصائده - في مجملها - وأنه استمر في اختيار عناوين القصائد التي تحدد الخلاصة الفكرية للقصيدة ، مثل : « مدينة الأموات » - « الناسك وشكوى الشيطان » - « أفكارنا دجاجة » ، وربما دلّ هذا على قوة الشعور بالفكرة ، وأنها المحرك الذي انبثقت عنه القصيدة ، فهذا العنوان « الجامع » يظل مسيطرا يحدد الإطار ويقود المتلقى إلى « الباعث » حتى قبل أن يبدأ المتلقى !!

وقد سبقت الإشارة إلى مقالة أحمد الشرباصي عن الشاعر ، وقد ذكر في هامش أنها حديث إذاعي ، غير أن حجمها ومداهما يتجاوزان هذا ، والشرباصي واضح الإعجاب بشعر العدواني ، فهذا القسم من كتابه عن شعراء الكويت ، بدأ به ، وثنى

بأهم معجبيه وهو الشاعر عبد المحسن الرشيد ، وما كَتَبَ عن العدوانى يفوق حجما ودرجة فى الأهمية ما كتب عن أى شاعر آخر ، وهو يُوقَى حياة الشاعر حقها من التفصيل ، ويقول إن للعدوانى حتى الآن ( أى عام ١٩٥٣ ) نحو ألفى بيت من الشعر . وقد حاولنا أن نقارب واقع هذا الرقم الكبير ، فلم يتجاوز تسعمائة بيت إلا بقليل ( المسرحية وحدها مائتا بيت ) وأكثر شعر العدوانى - حتى بعد تلك المرحلة - البداية - قصائد لا تعدّ فى المطوّلات ، باستثناء « شَطَحَاتُ فى الطريق » التى بلغت مائة بيت .

وفى هذه البداية متوسط القصيدة يراوح حول العشرين بيتا ، باستثناء رثائه لأبيه : « عبرات قلب » فهى من خمسة وخمسين بيتا ، ثم رثائه لصديقه عبد الوهاب حسين ، وهى آخر قصائد مرحلة البداية ( فى الديوان ) وهى من ستة وثلاثين بيتا ، أما « تحية العهد الجديد » - التى لم يتضمنها الديوان فإنها من سبعة وثلاثين بيتا . والإطالة فى الرثاء لها أسبابها « الشخصية » عند الشاعر ، فليس يصدق عليه ما قرره شاعر قديم يفسر طول المدائح ، وإيجاز المراثى : كنا نقول على الرجاء ، واليوم نقول على الوفاء !! على أننا ينبغى أن نقدّر كلمة الشرباصى قدرها ، إذ ذكر أن معلوماته ( فى أحاديثه الإذاعية تلك ) مستمدة من الشعراء أنفسهم ، مما يعنى أن « العدوانى » هو مصدر الرقم ، فأين ذهب كل هذا الشعر ؟ يذكر الشرباصى أن العدوانى نشر شعره فى مجلة « السياسة الأسبوعية » ، و « الأديب » و « الوحدة العربية » فهل كان يعيد على صفحاتها ما سبق نشره فى « البعثة » ؟ وإذا كانت قصائد لم تنشر فى مكان آخر ، فهل يمكن تصوّر أنها فُقدت ، وأن الشاعر لم يحتفظ بصورة لها ؟ يُصدّر الشرباصى أحكاما نقدية عامة ، ثم يتوقف عند أخطاء معينة ، أكثرها لغوى ، وبعضها يمس المعنى ، ولم يقدم تحليلا كاملا لقصيدة ، ولا نتوقع من العالم الأزهري يرى الشعر « لفظا ومعنى » أكثر من هذا ، أهم هذه الخصائص العامة :

- ١ - أن شعر العدوانى صورة للتعبير عن نفسه .

- ٢ . يميل إلى التعريض الملتوى ليتجنب الصدام ، ولهذا كثرت القصص الرمزية فى شعره .

- ٣ - يغلب التشاؤم على قصائده وتجاربه .

- ٤ - تهمة الفكرة أكثر من الصورة ، والهدف أكثر من الصدَف ، ووحدة القصيدة أكثر من روعة الأبيات المستقلة .



والى هذه الخاصية الرابعة يرجع - فى رأى الشرباصى - تجاوز الشاعر للأوضاع اللغوية ، حسب تعبيره ، ويقدم أمثلة على هذا :

● كقول الشاعر فى رثاء والده :

أَيْنَ الضَّمِيرُ الْعَفُّ عَزَّ      بَأْنَ يُحَاكِيه ضَرِيبُ ؟

فصوابها : عز على كذا ، وليس : عز بكذا . وفى القصيدة نفسها خطأ آخر فى استخدام التعدية ، وحروف الجر ، ولعل مردّ هذا الخطأ أن حروف الجر تتبادل مواقعها فى لهجة الخليج ، وفى الجزيرة العربية كذلك . كما يشير إلى قلق فى تصوير بعض المعانى ، قد لا يكون الشرباصى على صواب فيها ، إذ يفرض منطقه الخاص ، أو عقله الذى يربط بين المقدمات والنتائج على أساس ذهنى ، وليس على أساس شعرى ، وذلك حين يأخذ على الشاعر قوله فى مطلع قصيدة « نصيحة » :

إِذَا غَنَيْتَ لِلْحَبِّ      فَيَا لِلْجَهْلِ وَالْغَفْلَةِ  
وَإِنْ غَنَيْتَ لِلْمَجْدِ      فَمَا أَحْرَاكَ بِالْقَتْلَةِ

والناقد يرى أن هذا المطلع يصور اختلال الأوضاع فى البيئة ، كما يرى أنه - لكى يصدقا فى تصوير هذا الاختلال يجب أن يحدث فيهما تقديم وتأخير ، فيكونان هكذا :

إِذَا غَنَيْتَ لِلْمَجْدِ      فَيَا لِلْجَهْلِ وَالْغَفْلَةِ  
وَإِنْ غَنَيْتَ لِلْحَبِّ      فَمَا أَحْرَاكَ بِالْقَتْلَةِ

ولعل الشرباصى استعاد من مخزون ذاكرته ما قرأ فى نقد بيتى امرئ القيس :  
« كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوَادًا لِلذَّةِ . . »

وبيتى المتنبي : « وَقَفْتَ وَمَا فِى الْمَوْتِ شَكٌّ لِيَوَاقِفِ » .

وقد وجد الشاعر الأول من يوضح قصده ، ودافع المتنبي عن بيتيه ، وما نظن القدرة تُعَيِّى العَدَوَانِي ، أو النقد ، عن الدفاع عن هذين البيتين ، وأقرب ما يقال فى تصويب معنيهما أن « الحب » قصد خاص ، يؤدى الغناء له إلى النبذ والتهمة ، فى بيئة تتهم الحب وتسمى فهمه . أما « المجد » فإنه قصد عام ، يحرك المجموع ، ويستدعى العمل له أن تواجه القاعدين والمحرفين ، وهؤلاء لن يتركوا الشاعر يفضح خُدْلَانَهُمْ ، وإنما سيبدلون غاية جهدهم فى القضاء عليه .

أما أول تصور كلى لشعر العدوانى ، يتجاوز نقد قصيدة ، أو عنوان قصيدة ، كما يتجاوز انحرافات اللغة ، وعلاقة الشطرين أو البيتين ، فيأتى من الجامعة ، وذلك عندما كتب الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد - مدرس الأدب والنقد ذلك الحين - سلسلة مقالات نشرتها مجلة « البيان » تحت عنوان ثابت « الشعر الكويتى الحديث » ، وكان الناقد معارا من جامعة عين شمس للتدريس بجامعة الكويت ، ومشرفا على طالبة للماجستير عن الشعر الكويتى الحديث ، فأتى له أن يجد بين يديه قدرا من النصوص ، عاد إلى قراءته ، فكان العدوانى حقيقا بالمقالة الثالثة ( مجلة البيان - ديسمبر ١٩٧١ ) وكان عنوانها « أحمد العدوانى وتيار الوجدان السياسى » وهذا العنوان أول محاولة لوصف شعر أحمد العدوانى ، ووضعه فى سياق من حركة الشعر الحديث فى الكويت ، ومثل كل المحاولات الأولى ، فإنه يتسم بجرأة فى إصدار الأحكام وإطلاق الأوصاف . فيفتح الطريق لمسالك جديدة ، ويقع - بسهولة ربما - فى أخطاء بعضها فادح ، لأنه كان مما يمكن تجنبه بقليل من المراجعة .

أخذ الدكتور إبراهيم يلوك عبارة محمد مندور عن « الطرطشة العاطفية » التى لوّن بها شعر فهد العسكر ، ليبين كيف تطور العدوانى ( مع جيله من شعراء الكويت ) برفض هذه « الطرطشة » - إلى أن يكون الشعر نقدا صادقا للحياة الاجتماعية والسياسية ، ومن ثم اقترب الشاعر من واقع الحياة التى يعيشها ، ومع هذا ، وعلى الرغم من غلبة الوجدان الفردى ، فإن الشاعر لم يعد ينجش فى الأحلام والرؤى التى كانت إطارا وشاغلا لشعر فهد العسكر .

إن الناقد بهذا التحديد وضع إطارا واضحا لشعر العدوانى ( بصرف النظر عن التيار أو جماعة المشاركين ، فالمقالة لم تتعرض لهذه التوسعة على الإطلاق ) ولكنه لم يبين أبدا نصيب الوجدان ، أو معالمة ، ذلك لأن نقده يهتم بالمضمون ، بالمعنى المستخلص ، ولا يتجاوز ربط هذا المعنى بطبيعة المرحلة ، أو سياق الأحداث التاريخية إلا بتعميمات مصدرها الذاكرة العامة ، لا تخص العدوانى ، ولا تفسر شعره ، ولا تعلل للفروق بين هذا الشعر ، وشعر معاصريه ممن يختلفون عنه فى الأسلوب ، فإذا جاء دور الوصف الفنى لبعض القصائد فإنه يأتى غامضا ، وأحيانا متناقضا ، وعاما إلى حد كبير .

لقد أشار المقال إلى ما كتب الشرباصى ، فى معرض التخطئة والتصويب (أشرنا

من قبل إلى شيء من هذا ) إذ قرر أن العدواني قال الشعر في سن مبكرة ، ولكن الشرباصي حين سجل بعض النماذج لم يزعم أنها تعود إلى تلك السن المبكرة، وكيف يفعل وهي منشورة بتاريخها في مجلة « البعثة » - كما وثقنا - في حين تدل عبارة الناقد على عكس هذا ، وتوهم خطأ الشرباصي الذي لم يخطئ . على أن هذه المقالة - التي نحن بصدددها تتوكأ على مقالة الشرباصي التي تسبقها بعشرين عاما كاملة ، دون أن تشير إليها ، بل تحاول أن توهم القارئ أنها استمدت تلك المعلومات من الشاعر ذاته .

● تقول عبارة الدكتور إبراهيم : « وتدلنا اعترافات الشاعر على أن معارفه الدينية واللغوية القديمة قد اختلطت بمعارفه الحديثة اختلاطا واسعا - فقد كان كثير العناية بقراءة شعر ابن الرومي والمعري والمتنبي والشريف الرضي وأبي تمام من القدماء ، وشعر خليل مطران وإيليا أبي ماضي وعلى محمود طه ، وإلياس أبي شبكة من المحدثين » . وهذه العبارة منقولة عن « أيام الكويت » بل إن إشارة الشرباصي أكثر وفاءً وتفصيلا في الكشف عن روافد شاعرية العدواني ، إذ تقول : وقد أثر في الشاعر من الشعراء الماضين - كما يقول - ابن الرومي والمعري والمتنبي والشريف الرضي وأبو تمام ، ومن الشعراء المعاصرين :

خليل مطران وإيليا أبو ماضي وعلى محمود طه وإلياس أبو شبكة . كما أثر فيه من الكتاب الماضين : الجاحظ ، ومن المعاصرين : جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، وعباس محمود العقاد وأحمد حسن الزيات ، وفي مكان آخر من مقالته يقترب الشرباصي من التفصيل أو التحديد ، فيقول : « ويلوح أن الشاعر كثير التأثر والتشبه بإيليا أبي ماضي ، حتى إن بعض قصائده تذكر بقصائد قرأتها في (الجداول) أو (الخمائل) أو غيرهما من شعر أبي ماضي » .

وتعقباً على قصيدة « أمجاد الوري » للعدواني ، يقول الشرباصي : « هذا شعر شاعر ، مع أن هذه القصيدة تذكرني بقصيدة ( الطين ، أو السلطان والشاعر ) » ، وتعقباً على قصيدة « غنوة » يقول الشرباصي إن فيها روحاً عمرية خيامية تدعو إلى المتعة على طول الطريق !!

فإذا جاوزنا شعر العدواني إلى شخصه ، أو تفسير جانب من شخصيته ، وهو جانب الانطواء والعزلة ، يقول الدكتور إبراهيم ؛ عطفاً على « اعترافه » المشار إليه



سابقا فى كلامه : « صفة أخرى يتميز بها ، كانت ، فيما نعتقد ، ذات أثر بارز على أسلوبه فى الحديث عن بعض قضايا أمته السياسية والاجتماعية ، هى إثاره للعزلة عن الحياة والناس بطريقة لفتت إليه أنظار الكثيرين من أصدقائه - ولا نكاد نعرف سببا ظاهرا لهذا الانطواء النفسى سوى ما يذكر من أنه يطوى قلبه على مأساة عاطفية قديمة ، لا تزال بعد هذا الوقت الطويل الذى مضى عليها ، تلقى ظلالها على الشاعر ، وتثير لواعج نفسه » .

إن هذه الصياغة توهم باتصال الناقد بالشاعر ، ومعرفة بماضيه ، وقدرته ، من ثم ، على تفسير الحاضر فنيا ، بهذا الماضى النفسى والسلوكى ، أما الشرباصى فإنه يقول هذا نفسه بلغة متواضعة ، محايدة : « وتتبدى على الشاعر فى أغلب أحيانه سمات من الشجى ، لعلها مربوطة الأواصر بمأساة عاطفية مطوية ، ويقضى الشاعر وقته فى بيته ومدرسته ونادى المعلمين ، ولا يرى خارج هذه الأماكن الثلاثة إلا نادراً » .

« وتلمح فى شعر الشاعر بسهولة أنه صورة للتعبير عن نفسه ، وحصاد مكشوف أو مستور لما يعتل فى صدره من ثورات مكبوتة ، توقدها الحياة أو الأحياء ، وكأنّ الشاعر يحسّ بعد نظمه القصيدة بزوال كابوس ثقيل كان يجسّم على صدره ويرهق أنفاسه ، ويشيع فى بعض قصائده التعريض الملتوى الذى يحتال الشاعر فى زخرفته وتحويره ، حتى لا يجرح به جراحا ظاهرة ، أو حتى لا يجرّ به إلى حماء متاعب غامرة » ، ويقول فى سياق ما يأخذه على العدوانى : « ويؤخذ على الشاعر عزله ، وخاصة فى ميدان الشعر ، فهو لا يختلط بزملائه ، ولا يحضر الأحفال ، ولا يشارك فيها ، وقد يساء تفسير هذه العزلة عند الكثير » .

على أن هذه العلاقة بين ما سبق إليه الشرباصى وفصله - نسبيا - معتمدا على صلته الشخصية الحميمة بالعدوانى ، وهما أزهران من جيل واحد ، وذوق متقارب ، وما استجلبه وابتسره الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، لم يلتفت إليها أحد فى حينها ، لأن كتاب الشرباصى غير متاح ، ولأن الشاعر العدوانى اجتذب الاهتمام إلى موقع آخر من هذه المقالة ، إذ نسبّت إليه قصيدة ليست له (!!) وهى قصيدة « قالوا » ومطلعها :

قالوا سنبنى فى غدٍ      مجدّ العروبة والعربُ

فأرسل إلى إدارة مجلة البيان فى الشهر التالى ( يناير ١٩٧٢ ) خطابا طلب نشره ، أعلن فيه أنه لا يعرف هذه القصيدة ، « وأنها ليست من شعرى فى شىء » ، وأنها ذات نفس مختلف عنى تمام الاختلاف ، وكل من له علاقة باتجاهاتى الشعرية يدرك لأول نظرة أننى لا أقول مثل هذا الشعر ، وأنه من مدرسة ليس بينى وبينها نسب لا فى الأصل ولا فى الفرع » ، وأتبع هذا النفى بقدر من التهكم على الكاتب ، وعلى مزاعم النقد أيضا . أما القصيدة سبب النزاع فقد أضافت المجلة هامشا يعيدها إلى صاحبها ، وهو الشاعر محمد أحمد المشارى ، ويوثقها بأنه سبق نشرها فى مجلة البعثة ( ابريل ١٩٥٤ ) ، وقد أرسل الدكتور إبراهيم ما أطلق عليه « توضيحا » وهو اعتذار عن لبس ( البيان - مارس ١٩٧٢ ) والرد على غمز الشاعر وطعنه فى قدرته على تمييز الأساليب ، بغمز يمس أفراد العدوانى بريادة التيار الواقعى فى الشعر الكويتى .

ونعتقد أن هذه القصيدة التى نسبتها العجلة والتسرع إلى العدوانى ( فلم يفرّق بين أحمد مشارى ، ومحمد أحمد المشارى ) لم تكن إلا ذريعة لإعلان غضب العدوانى على المقالة بكاملها فى نفس المجلة وبالسّعة ذاتها ، لأن المقالة لم تكشف عن استخدام جمالى واحد للشاعر ، ولم تميز فنه عن معاصريه ، وإنما أخذت تردد مقولات عامة ، أحيانا متناقضة ، ودائما لا يقوم عليها دليل محدد . فمع ترديدنا لما سبق إليه الشرباصى ، وابتساره واختصاره ، فإنها لم تضيف خاصة واحدة ، محددة ، من خواص شعر العدوانى ، تعود إلى شاعر قديم ، أو حديث ، أو تقارب بين فنيهما ، وحديث الناقد - من أوله إلى آخره - يدور حول المعنى ، والدلالة النفسية ، وتقسيماته تتداخل وتتباعد ، فلا تتقابل ولا تتكامل ، مثلا : يميز بين لونين من شعر العدوانى :

الأول : شعر يغلب عليه الشعور بالقلق والضياع والشك فى جدوى الحياة وقيم الناس .

والثانى : شعر اتجه فيه الأسلوب إلى الرمزية الموحية .

ثم يصف هذه الرمزية بأنها تكمن فى المضمون الشعرى ، ثم يعود ليكشف عن وسائل الشاعر لتوفيرها ، ومن أهمها : النزعة القصصية ، فنجده يعود إلى « الشكل » ، وقد لا يجد تناقضا بين وصف هذه الرمزية بأنها « موحية » ، ثم يقول عن هذا النوع

من الشعر القصصى : إنه يجىء فى « لغة عذبة واضحة قريبة من أفهام القراء ، لا تكاد تحتاج إلى الوقوف عندها لتفهم معانيها » ، ويسرف الناقد فى إسباغ صفة الرمزية على كثير من قصائد الشاعر ، لأدنى ملابسة - كما يقول القدماء ، وقد نجد مسوغاً لبعض هذا ، ولكن قصيدة مثل « أريد أن أفهم » من أين تأتىها الرمزية ؟! ويعلن الناقد أن : الشاعر مفتون بصفة خاصة بقصيدة « نداء » !! ولا نجد مستندا ، ولا أهمية لهذا الافتتان الشخصى ، ولم يبرهن عليه المقال ، بل إن تعقيبنا يناقض مقدمته ، إذ يقول - بعد تسجيل النص - : « ولا تحتاج هذه القصيدة إلى التعليق عليها بشيء ، فالرمز واضح ، وهو أوضح بكثير من رموزه فى قصائد أخرى » . وهذا التعقيب يهدم الإعجاب ، ويرفض الافتتان ، بل يهدم القصيدة ، وتصور الناقد لها .

وكذلك يصف قصيدة « نداء المعركة » بأنها : « تقرب من الشعر الحديث فى موسيقاه ولغته الواضحة ، التى قلنا إنها تقرب من لغة الحديث العادى ، فتدخل عن طريق هذه اللغة إلى القلوب » . وعلى الرغم من أنا لا نعرف متى قال الشاعر قصيدته تلك ، غير أننا نرى على أساس من خصائصها اللغوية والموسيقية ومعانيها ، أنها تنسب إلى مرحلة قريبة من حياته الشعرية ، ومهما يكن من أمر تاريخ إنشائها ، فهى تطلعنا على أن العدوأنى لم يعد حريصا على تنكير عواطفه السياسية . . إلخ » .

ونذكر هنا أن القصيدة سبق نشرها فى مجلة الطليعة ( ٨ يناير ١٩٦٤ ) قبل كتابة المقال بسبعة أعوام ، وكان حريا بالباحث أن يستعلم من الشاعر عن تاريخ الإبداع أو النشر ، مادام قد تناول من يده بعض القصائد - كما يذكر فى مقاله ، ونذكر أيضا أنها القصيدة الرابعة والعشرون فى الترتيب الزمنى التصاعدى لقصائد الديوان ( الذى لم يكن نشر بالطبع ، ولكن القصائد المنشورة فى الدوريات محددة بالتاريخ ) ونذكر ثالثا أن القصيدة من بحر الرمل ، وأنها مسبوقة بقصيدتين من البحر نفسه ، هما : « همسات » و « معرض اللعب » ، ومسبوقة أيضا بأربع قصائد من مجزوء الرمل ، هى : « هند والزائر » و « العودة » و « سراب » و « رأس » ، وإذا فلا محل للقول بأن قصيدة « نداء المعركة » تقرب من الشعر الحديث بموسيقاه ، فصحيح أن بحر الرمل حظى بإقبال واسع من الشعراء المحدثين والمعاصرين ، ولكن هذه القصيدة - بالنسبة للعدوانى - ليست أول تعامل له مع هذا البحر كما أوضحنا ،



وربما يصح أن نذكر بالمناخ الفكرى السياسى الذى ساد فترة هذه القصيدة ، لقد عقد مؤتمر القمة العربى الأول فى الشهر نفسه ، ومن هنا كانت حماسة الشاعر وصراحته فى النداء إلى المعركة .

وقد قسا الناقد على الشاعر حين وصف شعره الذى اصطنع شكل القصيدة الحديثة بأنه « مجرد وسيلة تسجيلية » وأن « لغته مبتذلة تكاد تخلو من كل مقومات اللغة الشعرية » وأنه « يعرض مكانته الشعرية للفشل » . .

وهكذا كانت بداية النقد « الأكاديمى » للعدوانى مخيبة لأمله كشاعر ، وليس من شك فى أن بعضا من هذا يرجع إلى غياب منهج نقدى ، وقراءة متأنية ، واستخدام دقيق للمصطلح ، وكذلك يرجع إلى غياب التوثيق والنشر العلمى للشعر الكويتى ، ومن حق الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن نسجل له أنه أول من أشار إلى « الاغتراب » - أو الغربة - ظاهرة فنية فى شعر أحمد العدوانى ، معتمدا على قصيدتيه : « من أغانى الرحيل » و « رسالة إلى جمل » بصفة خاصة .



## ٤ - بداية النهاية :

الموت غاية كل حى ، الشاعر ليس استثناءً . « حضور » الموت ، تصوّره ، إعداد النفس له ، أو رفضه ، أو الخوف منه ، أو السعى إليه . . . يختلف من شخص إلى آخر . مهما كان موقف الشاعر منه ، فهو - فى كل الأحيان - استثناء ، لأن ذاته معروضة فى شعره ، إيجاباً يعكس ما يختبئ فى سراديبها أو ما يطفو على سطح أفكارها ، أو سلماً بالهرب والتخفى والتحوير ، وإعلاء الضدّ والغناء له ، يوم الأحد ١٧ يونيو ١٩٩٠ عاين الشاعر الموت ، توقفت كلماته ، لم يعد باستطاعته أن يضيف شيئاً ، لكن ما تركه بين أيدينا من قصائد ، يسمح بأن نستخرج منه الكثير من الدلالات والمشار المستبطنة ، وهذا كما يُستمد من موضوعات القصائد ، ومن الصور ، ومن السياقات التى تأخذ هذه الصور مواقعها فيها ، فإنه يُستمد أيضاً من المفردات ، وبخاصة تلك التى تتردّد فى كتاباته بإلحاح يتجاوز نسبة التردد المألوف لمثل هذه الكلمات .

لقد عكست قصائد عدة للشاعر ، كما تحدث عدد من أصدقائه عن : الميل إلى العزلة ، وهى - مهما اختلفت أسبابها - نوع من الانسحاب ، وعلامة على شعور بالزهد فى الحياة العامة ، وربما اقترن هذا بقدر من التعالى عليها ، والاعتقاد بتفاهتها ، وسيكون لهذا أثره فى نوعية التجارب التى يؤثرها الشاعر فى قصائده ، وموقفه من ، أو طريقته فى الاستجابة لما يعترض تلك الحياة العامة من أحداث . وهذا بذاته موضوع يستحق اهتماماً خاصاً ، وهنا نكتفى بالإشارة إلى ما نلاحظ من أن حفاوة الشاعر العدوانى بالحياة ، وفرحه بما فيها من جمال هو شعور دائم ، كذلك إيمانه بخيرية الوجود ، وانتصار إرادة الخير فى النهاية . غير أن هذا الشعور المؤسس على اعتقاد غيبى : دينى أو أخلاقى مثالى ، يزاحمه شعور مضاد ، مؤداه أن قياد الحياة موسدٌ إلى غير أهله ، وأن قيم الحياة الرفيعة ليست هى التى تحكم ، وليست هى التى تتحكم فى تحديد مقادير الناس ، ومن هنا ينبع الإحباط ، كما يتوجب « الجهاد » بكل أدواته ، ومستوياته ، حتى يتم تصحيح مسار الحياة ، وتجميل الوجود ، وإقرار الفضائل .

هذا المستوى من الصراع الداخلى الذى تدل عليه قصائده ، على مدى يقارب نصف القرن ، هل استتبت وتأسس واستمر ، بغذاء فكرى وتأمل فلسفى وحسب ، أم كانت له مسوغاته من مجريات حياته العامة ، والوظيفية بصفة خاصة ؟ لم يكن أحمد العدوانى رجل صدام ومشاكسة ، إنما كان رجل مبدأ ، وصاحب رؤية ، وفى مجتمعات أنصاف الحلول ، ومسيرة الظروف ، والاكتفاء بالممكن ، والصبر أو صرف النظر إذا لم يمكن ، تنتهى صورة الرجل الثانى - رجل المبدأ والرؤية - إلى الرجل الأول ، أو تستنزى عمداً إليه ، وهو الرجل الصدامى المشاكس !!

لقد عيّن الشاب العائد من القاهرة مدرسا ، وثب من التعليم المتوسط ، إلى الثانوى ، ثم إلى ديوان الوزارة فى سنوات قلائل ، لكن هذا تمّ حين كان الأستاذ عبد العزيز حسين الميسر الفعلى ( المباشر ) لدائرة المعارف . أما وقد أعلن الاستقلال ، وتحولت « الدائرة » إلى « وزارة » ، وتحول الأستاذ عبد العزيز حسين إلى سفير للدولة الجديدة فى القاهرة ، فما كان أيسر أن « يصطدم » أحمد العدوانى بقيادة الوزارة ، وأن ينقل - غير راض - إلى التلفزيون ، وهو مجال لا يناسب ما يميل إليه فطرةً ، من الهدوء ، والعزلة ، والتفكير العميق ، وقد أمكن تصحيح هذا الوضع المؤسّس بانتقاله إلى قيادة وزارة الإرشاد والأنباء ( الإعلام - فيما بعد ) وكيلا مساعدا للشؤون الفنية ، ثم عاد الأستاذ عبد العزيز حسين إلى الكويت ، واختير وزيرا للدولة لشؤون مجلس الوزراء ، ومن ثم بدأ التفكير فى إنشاء المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، فكان أحمد العدوانى أمينا عاما لهذا المجلس عند تأسيسه ( عام ١٩٧٣ ) وطوال اثنى عشر عاما ( حتى عام ١٩٨٥ ) وليس صعبا أن نلاحظ أن أكثر هذه المدة كانت فى ظل وزارة عبد العزيز حسين ، فلما ترك الوزارة ، وأخذ مكانه وزير آخر ، كان من الصعب على أحمد العدوانى أن يستمر ، ليس لما بينه ، وبين « رئيسه » التاريخى ، « وصديق » مشوار عمره ، منذ « بيت الكويت » فى القاهرة ، من توافق روحى ، وثقة عميقة ، وحسب ، وإنما لما بينهما من إيمان ثابت بدور الثقافة فى ترقية الإنسان وحماية المجتمع ، وقد اختل هذا التوافق ، كما تغيرت درجة الحماسة للثقافة حين صارت مقاليد المجلس الوطنى للثقافة إلى يد وزير جديد ، فكان أن ترك أمانة المؤسسة الشامخة التى أقامها بجهد وإيمانه ، وكان الأمر ( كما يقول عبد الله أحمد حسين فى كلمته التى ضمها الكتاب التذكارى ) : « ثم قدم المجلس الوطنى



ما عنده حتى رأيناه ينهار ، وقد غادره الأمين العام ، وكأنما رفض أن تتساقط أحجاره على رأسه المملوء بالكبرياء ، وبالفلسفة الساخرة !! » .

فى فترة عمله بوزارة المعارف ( التربية ) نجده مهتما بتجديد المناهج ووضع الكتب الملائمة ، كما أنه وراء إنشاء « رياض الأطفال » . وفى فترة عمله وكيلا لوزارة الإعلام أنشأ مركز الدراسات المسرحية ( فيما بعد : المعهد العالى للفنون المسرحية ) وصدرت سلسلة « من المسرح العالمى » ، ومجلة « عالم الفكر » ، وعن المجلس الأعلى للثقافة صدرت سلسلة « عالم المعرفة » ومجلة « الثقافة العالمية » ، وأقر مشروع تفرغ الكتاب والفنانين ، وأنشئت أول فرقة مسرحية قومية ، وتم تأسيس قسم التراث العربى ، والتراث الموسيقى ، وصالة الفنون التشكيلية . . وغيرها . .

لم نقصد - بهذا الالتفات المحدود - أن نسجل الإنجازات « الوظيفية » الثقافية ، للشاعر ، فلها سياق آخر ، بل لم نقصد أن نكشف عن التوازى ، أو الانفصام ، بين حياة الشاعر الوظيفية ، ونشاطه الإبداعى ، وإن كنا لا نستطيع أن نغفل هذا الجانب تماما ، بل إنه - ربما - يفسر لنا جانبا مما يصعب تفسيره من حالته المزاجية ، منعكسة فى معجمه الشعرى ، وإلحاحه على كلمات ( أو على كلمة ) بعينها ، فى أزمنة بذاتها .

لقد نبّه الدكتور سليمان الشطى ( فى دراسته بالكتاب التذكارى بعنوان : خيمة على أعصار ) إلى ألفاظٍ هى مفاتيح لقصائد ، ولمواقف ، ولمراحل ، بصفة خاصة : « الظلام » والنقيض الذى يستدعيه : « النور » وما يدل عليه الاستخدام من حالة الاغتراب التى عاناها العدوانى ، والربط بين الظلام والموت ، إلخ ، ثم لفظ « الماء » ، وما يعنى التطلع إليه عند شاعر نشأ وعاش فى الصحراء ، وما يعنيه الترابط بين الماء والضياء ، وبين الماء والحياة ، بحيث يستحيل الماء حلما ، هدفا ، حياة .

إننا نتوقف عند كلمة « الموت » بصيغتها ، كما بمعانيها ومرادفاتها ، وتداعياتها المباشرة . وسنمضى ، فى هذا التعقب للكلمة ، وما تستتبع وتثير ، وفق الترتيب التاريخى لقصائد الديوان ، ثم نتوقف عند تلك القصائد التى لم يتضمنها الديوان ، أو ظهرت بعده .

وقبل أن نرصد مدى دوران « الموت » فى شعر العدوانى لابد أن نذكر أن بداياته المبكرة حملت بذور الاحتمالات الممكنة ، بل لعله كان أقرب إلى التفاؤل

والفرح بالحياة ، وقصيدته الأولى : « براءة » تحمل دعوة إلى الخصب والتجدد والعودة إلى الفطرة :

تَعَالَى نَكْلَلُ أَفْقَ الْمُنَى      بِأَحْلَامِنَا الْغُرُرَ الْبَاسِمَةَ  
تَعَالَى نُجَدِّدُ عَهْدَ الْهَوَى      وَنُوقِظُ أَشْوَاقَنَا النَّائِمَةَ

وفى قصيدته الخامسة : « أغنية » تمتزج النزعة الحسية الأبيقورية الداعية إلى انتهاز الفرصة وانتهاب اللذة ، بالتسليم بحتمية الفناء ، ودورة الكون والفساد :

تَرَنَّمْ أَيُّهَا الشَّادِي      وَغَنِّ الرُّوضَ الْحَانَكُ  
وَلَا تُصْنَعْ لِمَنْ زَانِكُ      فِي الطَّيْرِ وَمَنْ شَانِكُ

\* \* \*

غَدِيرُ الْفَجْرِ يَدْعُوكَ      لَكِي تَنْهَلَ صَهْبَاءَهُ  
وَنُورُ الصَّبْحِ كَمْ وَدَّ      لَوْ اسْتَفْرَقَتْ لَأَلَاءُهُ  
تَمَتَّعْ قَبْلَ أَنْ تُطْفِئَ      رِيحُ الْمَوْتِ مَشْعَالَكَ  
تَمَتَّعْ قَبْلَ أَنْ يَغْمُرَ ظِ      لُ الشَّيْبِ آمَالَكَ

وهكذا جاءت القصيدة الأولى دعوة خالصة للحياة ، أما القصيدة الثانية فقد استمرت فى ذات الاتجاه ، غير أنها انطوت على النقيض المفهوم من دعوة الصبر فى سبيل الظفر . عنوانها : « اصبرى يا نفس » ولن يكون الصبر إلا على المعاناة ، وهى معاناة قاسية تستأهل هذا الحفز والتشجيع ، حتى وإن يكن الشاعر على يقين من أن النصر آتٍ فى أعقاب الصبر :

اصبرى يا نفسُ وارتقى      غَدَاكَ الْمَأْمُولَ بِالطَّلَبِ  
إِنَّ خَلْفَ السُّحْبِ بَارِقَةٌ      سَوْفَ لَا تَبْقَى عَلَى السُّحْبِ

هذه البداية كيف « تسربت » فى قصائد تنزع نحو التفاؤل مثل : « يا غَدَا الأَخْضَر » ، و « ابتسمى » ، و « رسالة إلى جمل » أو نحو اليأس والإحباط الذى بلغ مداه فى قصيدة مثل : « وقفة على طلل » ؟ على أننا لا ننظر إلى التفاؤل والتشاؤم على أنهما اقتسما - بدرجة أو بأخرى - قصائد الشاعر بهذا الحسم ، وكأنهما الأبيض والأسود ، إن الأمر أشد تعقيدا من هذا ، وقد تحمل المعاناة معنى التفاؤل ، والرضا عن النفس ، بتحقيق الهدف وإن انطوى على تدمير الذات :

كَتَبْتُ أُسْطَرًا عَلَى الْوَرَقِ  
وَمَرَّتِ الرِّيحُ بِهَا  
فَأَصْبَحَتْ دُخَانًا  
وَحِينَما أَشْعَلْتُ قَلْبِي فَاحْتَرَقَ  
وَجَدْتُ أُسْطَرِي  
تَفْجَرْتُ نِيرَانًا !!

فهنا « معادلة » بين تدمير الذات : « أشعلت قلبي فاحترق » وانبعث الموضوع :  
« تفجرت نيرانا » . وقد تكون قصيدة : « انتظار » محققة لتوازن أو تعادل من  
نوع آخر :

تَمُورُ فِي كِيَانِي شَهْوَتَانُ  
حَمَاسَةٌ لِدَوْحَةٍ فِينَانَةِ الشَّجَرِ  
سَاحِرَةُ الثَّمَرِ  
وَفَرَعٌ مُرَوِّعٌ يَرْعَدُ كَالْبِرْكَانِ  
يَعْصِفُ بِالْحَيَاةِ وَالْبَشَرِ  
... وَهَكَذَا أَجْلِسُ فَوْقَ فُلكٍ مُضْطَرِبِ الْأَهْوَاءِ  
أَنْتَظِرُ السَّمَاءَ ...  
لَعَلَّهَا تَكْشِفُ عَنْ نَفْسِي غُمَّةً عَمِيَاءَ  
فَيُشْرِقُ الطَّرِيقُ بِالضِّيَاءِ  
فَهَلْ تَحَقِّقُ السَّمَاءُ لِي الرِّجَاءَ  
وَهَلْ يَطُولُ بِي ... أَنْتَظَرِي ؟  
أَمْ أَقْطَعُ الْعَمَرَ سَجِينَ دَارِي ؟

هذه القصيدة - فيما نتصور - أقرب الوثائق الفنية إلى أسلوب الاعتراف ، فيها  
صدق يتجاوز رغبة الشاعر « المُعْلَنَة » على أن يفضي إلينا بذات نفسه . هل نضع في  
إدراكنا المدى هذه القصيدة أنها كتبت ( أو نشرت ) مطلع عام ١٩٧٦ ، وأن الشاعر  
كان يعيش في أوج تألقه الوظيفي ، ونشاطه الإبداعي الشعري ، إن الحلم - في



القصيدة - فى حالة تعارض مع الثورة ، إذ تأخذ الثورة منحىً تدميرياً صرفاً ، فهو ليس الحلم بالثورة ، وليس الثورة من أجل الحلم ، وفى حين تبدو الحماسة الأولى الرغبة ذات طابع فردى ، فإن رغبة اقتلاع البشر ونسف الحياة يتجه نحو الآخرين ، ولعل هذا التوتر بين هذين القطبين المتباعدين ، بحيث يبدو أولهما انطواءً ورضاً بالمتاح ، ويبدو الآخر مجابهة ومنازلة لكل شىء ، لعل هذا التوتر الغامض هو الذى دفع بالقصيدة - الوثيقة - إلى الموقف الثالث : انتظار السماء ، والبقاء سجين داره ، لأنه لا يستطيع الفصل فى هذه القضية ، وإلقاء همه كله فى مناصرة إحدى الشهوتين . إن قصيدة « شطحات فى الطريق » ( وسنعرض لها فى فصل آت ) وقد نشرت قبل هذه القصيدة بأربعة أعوام ، ولأنها صدرت عن تصميم وهندسة فكرية ، فإنها لم تكشف قناع النفس بهذا القدر من الوضوح ، لقد قام بناؤها على مواجهة «درامية» بين الشاعر ورفاقه من أهل الطريق ، وبين أولئك الآخرين الذين خسروا نفوسهم :

رَاحُوا بِمَغْنَمِهِمْ وَعُدْتُ بِمَأْتَمِي شَتَّانَ بَيْنَ شِعَارِهِمْ وَشِعَارِي

ومع تسليمه بالخسارة الظاهرة ، أو المعلنة ، فإنه ظل يحتضن فكره النبيل ، وعمله الجاد ، وحلمه الآمل فى أن يفهمه هؤلاء الآخرون .

لعله من الواجب ، ونحن نرصد تردد « الموت » ومشتقاته فى شعر أحمد العدواني ، أن ننبه إلى اضطرابنا اعتماد ترتيب نشر القصائد ، وكما جاءت فى الديوان ، دون أن يدلّ هذا على أن تاريخ النشر هو بذاته تاريخ إبداع تلك القصائد ، ثم نتوقف عند ما نشر بعد صدور الديوان ، أما ما حجبه الديوان وأمكن تحديد تاريخه ، فإنه يأخذ مكانه فى سياق الظاهرة .



مسلسل	رقم القصيدة فى الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآبيات
١	٣	الخلاص	٤٧/١٠/١	<p>لا يَصْدُقُونِ وفى مقدورهم كَذِبٌ إِلَّا إِذَا مَا تَزَيَّا المَوْتُ بالكَذِبِ فقلت : أخشى الرَّدَى ! قالت مؤكِّدةً إنى أنا الرُّوحُ ، لا خوفٌ من الشَّجَبِ فقلت : جسمى ، ومالى عنه من عَوْضٍ فكيف أَنْذِرُهُ للمموت والعَطَبِ حَيَّ الرِّحِيلَ عن الدنيا يكون به تخلُّصُ الرُّوحِ من حَبْسٍ ومن نَصَبِ</p>
٢	٥	أغنية	٤٨/١/١	<p>فلما نَضَبَ العَزمُ وَجَفَّتْ زهرةُ العُمُرِ رَأَى مِنْ حَوْلِهِ طَيْفًا يُناديه إلى القبرِ ..... تَمَتَّعْ قَبْلَ أَنْ تُطْفِئَ رِيحُ المَوْتِ مِشْعَالَكَ</p>
٣	٧	البحيرة الخالدة	٤٨/٥/١	<p>ولو سَآيَرُوا بعضَ ما بَهَرَجُوا إِذْنُ الْجَمُوعِ الهِمَمَ الواقِدةُ وَأَمُّوا المَقَابِرُ واستوطنوا عليها مع الجثثِ الخامدة</p>
٤	٨	همسات	٤٨/١١/١	<p>كَفَّنِي الآلَامَ بالصمتِ وَكُوذِيَ بالسُّكُوتِ</p>

مسلّس	رقم القصيدة فى الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآبيات
٥	٩	نداء	٤٩/٢/١	وكم نفقت، وكم فزعتُ وساختُ ..... فشلتُ من صيّا صيها وحالتُ تُرّابا فى الترابِ على تُرابِ
٦	١١	العودة	٤٩/٥/١	لَا تَهَابِيْ إِنْ طَوَانِي الْبَحْرُ يَوْمًا فِي الْعَبَابِ لَنْ يَصِيبَ الْمَوْتُ مِنِّي غَيْرَ شَكِّي وَارْتِيَابِيْ
٧	١٢	إِسَام	٤٩/٦/١	وراقَ لِي الردى كَأَسًا وجوفُ القبرِ لِي سَكَنًا دعيني تحت أوقارى جريحًا يحملُ الكفنا وَأُنْهِيَ عِيشَةً خَلَقْتُ وَصِرْتُ بِنَبْذِهَا قَمِنًا
٨	١٤	فى المقبرة	٥٠/٤/١	يا طيفُ ! يَفْدِيكَ أَمْسِي ما تبتغى عندَ رمسِي فجاء يبعثُ عهدًا قد انطوى فى الترابِ ومن تَوَلَّاهُ الْبِلْمَى فذكرُهُ شَرُّ الْبَلَا

مسلسل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآيات
٩	١٥	عبرات قلب	٥١/٥/١	<p>شَرَعُ المنيّة كلُّنا  منه على وِرْدٍ قريبٍ  قد نَسْتَرِيبُ من الحيا  ة ، وبالردى لا نَسْتَرِيبُ  حتى نُغَيِّبَ في الثرى  والهولُ في ذاك المَغِيبِ !  إني أراها مسرحا  يلهو به الموتُ اللُّعُوبُ  أو كُلُّ هانيك الصِّفا  ت حَيِيسَةُ القبرِ الجَدِيبِ  لكنما ، حُمَّ القضاءُ  الحتم فانتصرت شعُوبُ  نم في ثرى الفِئطاس قد  جَاوَرَتَ علامَ الغُيوبِ</p>
١٠	١٦	سراب	٥١/١٠/١	<p>أين أحلامُ العذارى أين آمالُ الشبابِ ؟  أجهزَ اليأسُ عليها فطواها في الترابِ</p>
١١	١٧	ذكريات في حان	دون تاريخ	<p>بقايا امرأة تخطو إلى الموتِ على مهلٍ</p>
١٢	٢٠	اعتل يوما ملك السباع	٥٢/٦/١	<p>إذ أقبلتْ عَلَيْهِمُ لَهِيْفَةً حاملةٌ لَهُمُ بقايا جِيْفَةٍ</p>



مسلسل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآبيات
١٣	٢١	صدي الفجيعة	٥٣/٤/١	<p>مات عبد الوهاب ! وأضيعة الآمال ! قد قوّضت على حين غرة مات . . . . .</p> <p>وطوى الموتُ عبقرى شبابٍ لو تخطى الردى لأذهل عصره وعزير على الكويت إذا ما فقدت رائد الشباب وبدره ذاك عبد الوهاب ! ما أعظم المعنى ! طوته من جانب الأرض حفرة يا فقيد الشباب يا رفيقا فقدته</p> <p>وكان الردى على غريب لم أشاهده مرة إثر مرة إيه يا مصر !! قد حوى تربك الطاهر من باركت ربوعك طهرة فإذا الموت دون ما قدره يتصدى لهم بأفجع غدره غال من علّقوا عليه الأمانى وتحداهم فأبعد قبره</p>
١٤	٢٣	المتفائلون	٦٣/١٢/١٨	ونظّل نرصد طالع الأمل

مسلّس	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآبيات
				فترى المقابر حولها الأموات تُزدهم في منظرٍ مُزرى ضاقَت بها دنيا الردى
١٥	٢٤	نداء المعركة	٦٤ / ١ / ٨	يا أخى إن مُتُ . . لا تسكبُ على قبري دمه يا أخى سر . . ولتكن كبشُ فداء أو ضحية طلما روت ضحايا المجد . . أرض العبقريه فأنت بالنبت ثاراً . . . . تتحاماه المنيه البلى ينخرُ فيه . . وهو لا يملك دفعه !
١٦	٢٥	صفحة من مذكرات بدوى	٦٤ / ٤ / ٨	عفى على آثارها . . ناسٌ من الحضر شادوا عليها لهم القصور من حجر كانها مقابر . . معكوسة الصور
١٧	٢٦	يا جيلنا	٦٤ / ٤ / ٢٩	يُقيم مأتماً على عرسِ الأمل تسجنه ، تصلبه ، تدفنه بمقبره ! تسدّ فاه بالحجر يا جيلنا الشهيد
١٨	٢٩	مدينة الأموات	٦٤ / ١٢ / ١٦	فأنت في مدينة انقطعت عن الحياة

مسلسل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآيات
				<p>تدعى : مدينة الأموات  مدينة الأموات  وفي مدينة الأموات  مجامع من الكهوف والسراديب  تكومت فيها القبور  وكل كَوْمٌ ، حَوْلَهُ رِمَمٌ  لا ينتهى لها أثر  حتى يزول كلُّ حَيٍّ وَيَبِيدُ  وَتُقْبَرُ الحَيَاةُ ، والوجود  فأنت في مدينة الأموات  مستودع الأكفان والرفات  لكي يموتوا . . . وتموت !!  وراحة الضمير في العَدَمِ  فأنت في مدينة الموتى  يا وَيَحْنا يا صاحبي . . لو عِلِمَ  الأمواتُ  هل لك أن تخرجَ من مدينة الأموات ؟  ونُعلن الحرب على الأموات  يختطف الأمواتُ زائرين</p>
١٩	٣٠	اعترافات عبد	٦٥ / ١ / ٦	<p>تقذفني في جوٍّ فراغٍ  يغتال كياني</p>

مسلسل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآبيات
٢٠	٣٢	أعصر من الهواء ماءً	٦٦/٤/١٤	إعصرِ معي من الهواء ماءً أو نموت ظمأً تخط داره . . أو قبره
٢١	٣٣	رسالة إلى جمل	٦٦/١١/٣	أدمغة قد نُزعت مَخَاحُها محشوةً بالرَّمَمِ المَلْفَقَة
٢٢	٣٤	السنة الماضية	٦٧/١/١	سلكُ من العُمُرِ انتَرَّ ومضى إلى غيبِ العَدَمِ
٢٣	٣٦	اعتراف	٦٩/٣/١٧	وجدتُ هيكلاً تمردت كنوزه على البلى وا أسفا ! كنوزه تَمَرَّدَتْ على البلى فصار للقبر وللتابوت والصنم فى ظلِ وجدانى حَرَمٌ
٢٤	٣٧	تلك السماء	٦٩/٣/١٧	لكنكم حين توليتم عن السماء وصرتم تحتضنون القبرَ والطللَ
٢٥	٣٨	من أغاني الرحيل	٦٩/٥/١٢	وماتت الدَّهْشَةُ فى وجدانى يقتل شهوةَ الحياة فى كيانى



مسلسل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآيات
				ثم احتوتكم حفرةٌ مُتَنَّةُ الهواءِ مظلمه ويتمّ تعاشرُون الموتِ في دُجَاهَا وكان لى بكل خطوة مَقْتَلٌ
٢٦	٣٩	صدى الأمس	٦٩/٦/١	وموجهُ ؟ إن موجَ الآنَ مُضطربُ للعيش والموتِ فيه قصة عَجَبُ
٢٧	٤٠	تفاريق	٧١/٣/٢٢	صَلُّوا معى على رِفاقِ رحلتى صلوا معى إن الرفاقَ ماتوا وهذه قبورهم فى أضلعي
٢٨	٤١	بقايا رؤى	٧١/٣/٢٢	قولوا له : أنديةُ السمرُ غَطَّتْ عليها سُجْفُ الظلامِ ونام فيها الكأسُ والوترُ وماتت الأحلامُ
٢٩	٤٢	شطحات فى الطريق	٧٢/٤/١٧	والعالم المنهار يَبْخَعُ نَفْسَه ..... كشَفَ الستارُ فكلُّ مَنْ هَابَ الرَّدَى ..... وتَبَّيتُ تحفُرُ قبرها ..... وتظنُّه قَصْرًا

مسلل	رقم القصيدة فى الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآيات
				..... والنَّعْشُ بَعْضُ صِنَاعَةِ النَّجَارِ إن كان لابد الرَّدَى فى موقفٍ .....
٣٠	٥٠	مدينة	٧٦/١/١	طعامُها شرابُها دَمُ الدُّودِ ونَضَحُ جُثَّتِ الدُّودِ قد ألفت حياتُها معيشَةَ القبورِ مدينة قد عشتت فيها عناكب الخراب وحكم الموتُ بها الأرباب وأغْلَقَتْ من دون أهلها الأبواب ..
٣١	٥١	خواطر	٧٦/١/١	مادمتَ فى الزمنِ الردىءِ فكلُّ مَنْ يهوى العُلا فمصيرُهُ الإعدامُ
٣٢	٥٣	كلمة العصور	٧٦/١/١	عمامةٌ على ضِفَافِ مائدتهُ وثيقةٌ ما بين سكان القبورِ وساكنى القصورِ
٣٣	٥٤	الناسك وشكوى الشيطان	٧٦/٢/١	أو فاقتل الشرورَ فى كيانى
٣٤	٥٦	أفكارنا دجاجة	٨٠/٧/١	.... حتى ترى خلاصها ، إخلاصها للذبح بالسكاكينِ

مسلسل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآبيات
٣٥	٦٠	رؤيا حلم	٨٠ / ٧ / ١	صَمَتِي قُضِيَّةُ كنوزه الخفية ما عَرَفْتُ خِزَانَةَ قَبْلِي ولو كَشَفْتُ عَنْ أَشْيَائِهَا السَّرِيَّةُ قَتَلَنِي أَهْلُكَ أَوْ أَهْلِي
٣٦	٦١	إشارات	٧٩ / ٧ / ٥	رَأَوْا وَجْهَ الظَّلَامِ فَأَنْكَرُوهُ ولولا هُمْ لَمَا كَانَ الظَّلَامُ وغطَّاهُمْ بَوَادِي المَوْتِ لَيْلٌ ..... عَلَى أَهْلِ القُبُورِ لَهُ خِيَامٌ فَاهْتَبَلِ الْفُرْصَةَ مَعُولُ الْعَدَمِ ..... ..... أَنَا مَنْ أَنَا ؟ سَجِينُ الْأَجْلِ الْمَحْدَدِ ظَهَرْتُ فِي دَفَاتِرِ الْأَمْوَالِ تِ قَبْلَ مَوْلَدِي ..... أَجْعَلْ قَلْبَ المَوْتِ مَعْبَدِي ..... وَكَفَّنِ التَّارِيخُ فِي يَدِي يَحْمِلُ جُثَّةَ الْعُبُودِيَّةِ ..... أَشْيَاؤُكَ السَّرِيَّةُ أَسْطُورَةٌ فِي صَدْرِي بَنَيْتُ مِنْهَا قَصْرِي حَفَرْتُ فِيهَا قَبْرِي
٣٧	٦٢	سمادير	٧٩ / ١١ / ١٥	أَسْمَاؤُنَا لَيْسَ لَهَا مَحَلٌّ إِلَّا عَلَى شَوَاهِدِ القُبُورِ

مسلسل	رقم القصيدة فى الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآبيات
٣٨	٦٥	خطاب إلى سيدنا نوح	٧٩/١٢/١١	وَطَمَرْتُهُ فِي أَحَافِيرِ الزَّمَانِ قَبْلُ أَلْفِ عَامٍ وَهَامَ فِي دُنْيَا الْقُبُورِ فَأَقَامَ مِنْبَرًا تَنَاقَبَ الْمَوْتَى عَلَيْهِ يَخْطُبُونَ ..... عَنْ رَمَمَ تَحْتَ الثَّرَى
٣٩	٦٧	تأملات ذاتية	٨٠ / ٤ / ١٣	أَيَّامُنَا تَمُوتُ .... أَيَّامُنَا تَمُوتُ ..... أَيَّامُنَا تَمُوتُ ..... سَأَلْتُ حَفَّارَ الْقُبُورِ : هَلْ تَمَّ فِي يَدَيْكَ جَوْهَرَةٌ قال : أَنَا مُؤَيَّنُ الْعَصُورِ وَمَا لَدَى غَيْرِ الْمَقْبَرَةِ إِذْنُ إِلَيْكَ الْكَفَنُ وَمَتَّ مَتًى شَتَّ فَإِنِّي هَاهُنَا أَحْمَلُ فَأَسِي أُرْشِدُ كُلَّ مَيِّتٍ ضَلَّ طَرِيقَهُ إِلَى الرَّمْسِ
٤٠	٦٨	إلى رفيقة العمر	٨٠ / ٤ / ١٣	مَا فَاتَ مَاتَ فَأَدْرِكُ هَوَاكَ قَبْلَ الْفَوَاتِ ..... عَرَفْتُ فِيهِ حَيَاتِي مَعَ الْهَوَى وَمَمَاتِي



مسلسل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآبيات
٤١	—	؟	الكتاب التذكاري	دعى ذكريات الأمس في حُفرة الأمس ولا تنبشي عهدا تغيب في الرّمس
٤٢	—	مع الفراغ	الكتاب التذكاري	مع الفراغ . . . حيث لا سجون ما لها حُدودُ يصنعها التاريخ من شرائح الرّمم ..... صبحت بها محافل الموتى
٤٣	—	إنذار	الكتاب التذكاري	أو فاسكني في حوزة التاريخ رمةً
٤٤	—	في زمن الحجر	الكتاب التذكاري	في زمن الحجر يُظلم كلُّ شيء يموت كلُّ حيٍّ ويشحذُ الرّدى مناجله
٤٥	—	قرار	الكتاب التذكاري	قررت أن أموتُ أنا . أنا قررت من تلقاء نفسي أن أموتُ ..... قررت أن أموت أنا . أنا قررت من تلقاء نفسي أن أموتُ

مسلل	رقم القصيدة فى الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآيات
				....
				قررت أن أموت
				.....
				قررت أن أموت
				.....
				قررت من تلقاء نفسى أن أموت
				.....
				حتى تموت ويموت
				قررت أن أموت
				.....
				قررت من تلقاء نفسى أن أموت
				...
				قررت أن أموت
				نعم . نعم
				قررت أن أموت
				.....
				قررت أن أموت
				نعم . نعم
				قررت أن أموت
				....
				قررت أن أموت
				نعم نعم
				أنا قررت أن أموت
				لكن على جنازة الطاغوت

## ٥ - تعقيب

فى هذه الفقرة عن « بداية النهاية » تجتذبنا قصيدة « قرار » التى يعلن فيها الشاعر رغبته فى أن يموت ، وقد سجل « حَيَّات » أو أسباب هذه الرغبة فى القصيدة ذاتها ، وستكون لنا وقفة معها ، غير أن هذه القصيدة / الختام منحتنا ضوءا كاشفا ، كان لابد أن نتعقبه فى الاتجاه العكسى ، لنرى إلى أى مدى يتغلغل شعور الفناء فى « لاوعى » الشاعر ، وإلى أى درجة يلحّ بمفرداته المختلفة على قاموس العدوانى ، أو معجمه الشعرى ، وهنا ينبغى أن نستحضر :

١ - أن أحمد العدوانى شاعرٌ مُقلٌّ ، ضم ديوانه - حصاد خمسة وثلاثين عاما - ثمان وستين ( ٦٨ ) قصيدة . وهناك - أيضا - أربع عشرة ما بين قطعة وقصيدة ، نشر بعضها بعد صدور الديوان ، وحمل الكتاب التذكارى بعضها ، فضلا عن عدد قليل كان قد سبق نشره ، ولكنه أسقطه من ديوانه لأسباب تعنيه . ثم : مسرحية « مهزلة فى مهزلة » ، وقد استبعدنا هذه المسرحية من الإحصاء .

٢ - وأحمد العدوانى ليس شاعر رثاء ، ولم يهتم بهذا الفن من فنون الشعر العربى ، وهذا فى ذاته مؤشر ، نرى أن له دلالة عكسية ، لا نستطيع أن نقيس جهده إلى حافظ أو شوقى أو مطران ، ومن الإنصاف - والوضوح المطلوب - أن نقول إن العدوانى لا ينفرد من بين شعراء جيله بالعزوف عن الرثاء ، هذا الجيل الذى رفض « شعر المناسبات » وأدخل فيه كل شعر ينبعث عن « مشير خارجى » ، وليس الذى يرتبط بتوقيت مسبق ، أو مناسبة عامة وحسب ، مع أن « الرثاء » قد يكون صادرا عن وجدان صادق ، ومعبرا عن رؤية إنسانية ، أو كونية . إن أحمد العدوانى كتب قصيدتين - فقط - فى رثاء أبيه ، ثم فى رثاء صديقه زميل « البعثة » الذى مات فى القاهرة : عبد الوهاب حسين . ومن المتوقع أن تنتشر معانى الاستلاب وصور الفناء فى هاتين القصيدتين . ومع هذا سنجد أن قصائد أخرى مثل « مدينة الأموات » ( ١٩٦٤ ) ، « من أغاني الرحيل » ( ١٩٦٩ ) ، « إشارات » ( ١٩٧٩ ) ، « تأملات ذاتية » ( ١٩٨٠ ) تنافس قصيدتى الرثاء فى ترديد تلك العبارات المحبطة ، القائمة . أما قصيدة « قرار » فهى قصيدة صنعت بجملتها من مادة الموت ، ولهذا تعاملها كتجربة خاصة .

٣ - وقبل أن نتمهل عند الإحصائية ، ونستخرج منها بعض ما تدل عليه ،  
نقول : إننا اعتمدنا على قصائد الديوان كما هي في ترتيبها ، مع وضوح الاضطراب  
في وضع بعض القصائد ، أما قصائد مابعد الديوان فلم نهتم بالترتيب لقصر المدى  
الزمني .

وقد انتهى الإحصاء إلى الآتي :

عدد مرات الاستخدام	الكلمة	مسلسل
١٤	الموت	١
٧	مات / ماتت	٢
١٣	الأموات / الموتى / الميت	٣
٩	نموت / يموت / تموت	٤
١٥	أموت	٥
٢	مت	٦
١	مات	٧
٩	الردى	٨
٢	المنية	٩
٤	البلى	١٠
١	شعوب	١١
٣	فقد / فقيد	١٢
٤	يقتل / مقتل / أقتل	١٣
١	يبخع	١٤
٢	غال / يغتال	١٥
١	الذبح بالسكاكين	١٦
١	تُصلب	١٧
١	نَقَق	١٨
١	الشهيد	١٩
٤	العدم / الإعدام	٢٠



عدد مرات الاستخدام	الكلمة	مسلل
٥	رمة / رمم	٢١
٣	جثة / جثث	٢٢
١٢	القبر / المقبرة	٢٣
١٢	المقابر / القبور	٢٤
٢	رمس	٢٥
٢	حفرة	٢٦
٥	كفن / أكفان	٢٧
١	النعش	٢٨
١	جنازة	٢٩
١	دفن	٣٠
١	تقبر	٣١
١	التابوت	٣٢

سنجد أنفسنا أمام هذه المحصلة :

- ٩٥ مرة ترددت إحدى الكلمات : الموت ومشتقاته ومرادفاته .
- ٤٦ مرة ترددت رموز الموت : الرمة والجثة والمقبرة ، والكفن ، والنعش . . . إلخ .

ثم نضيف إلى هذه « المفردات » نوعاً آخر من « الأوصاف » يؤدي المعنى نفسه ، وقد يكون الأداء - بهذا الأسلوب - أشد إيغالا في القسوة أو الفجيعة ، كأن يعبر عن الإفناء ، أو الموت بـ : « الذبح بالسكاكين » ، وقد استخدم هذه الصفات :

- الرحيل عن الدنيا .
- إن طواني البحر يوما في العباب .
- قد انطوى في التراب .
- فطواها في التراب .
- ترابا في التراب على تراب .
- حتى نَغِيب في الثرى
- طوته من جانب الأرض حفرة .

- وطمرته فى أحافير الزمان .
- عفى على آثارها .
- تسدّ فاه بالحجر .
- مستودع الأكفان والرفات .
- غيّه العدم .
- يقيم مأتما .
- أجهز اليأس عليها .
- بقايا جيفة .
- رمم تحت الثرى
- حم القضاء .
- حبيسة القبر .
- حتى يزول كل حى ويبيد .
- ونادرا ما نجد تعبيرات ، خفيفة الوطأة ، هى على سبيل الحصر :
- ولتكن كبش فداء أو ضحية .
- وأنهى عيشة .
- انقطعت عن الحياة .
- صلوا معى على رفاق رحلتى .
- صلوا معى .
- مؤبّن العصور .

فهذه خمس وعشرون « صفة » للفناء ، وبذلك نكون إزاء مائة وست وستين مرة استخدم فيها الشاعر هذا النوع من الكلمات والتراكيب بكل ما يحمل من إحياء التلاشى واليأس وخيبة المسعى وقسوة الرأى فى الأحياء ( والحياة أحيانا ) فإذا كان كل ما نشر من شعر العدوانى يقف عند (٨٢) قصيدة ، وأن هذه المفردات والصفات قد أخذت أماكنها فى أربع وأربعين قصيدة ، فإن هذا يعطى مؤشرا على المزاج النفسى والتزوع الإنطوائى ، وربما الخوف وإضممار الانسحاب أسىً ويأساً ، فى شعر هذا الشاعر .

ولا بد أن ننبه هنا إلى أن نسبة ضئيلة من هذا الاستخدام وظّفت فى الاتجاه المعاكس ، إنه إذا قال - مثلا - « اقتل اليأس » فقد استخدم لفظ القتل يريد إذكاء

الأمل وتعميق الحياة . . إن هذا الاستخدام دخل فى الإحصاء ، ولم نفرده بدلالة خاصة ، لأننا لم نكن نبحث فى المعنى المجرد ، وإنما فى المعجم ، فى الألفاظ الحاضرة ، والمعانى المتبادرة ، فإن من يقول « اقتل اليأس » هو نفسه الذى يملك أن يقول : « ازرع الأمل » ، فإذا كان المعنى المجرد ، المحصلة النهائية ، تنطوى على قدر من التقارب ، فإن بين الأسلوبين مسافة شاسعة !!

على أن هذه الأرقام ذاتها يمكن أن تعطى مؤشرا آخر ، إذا ما قرأناها فى صعودها أو هبوطها أو انقطاعها ، ما بين عام وآخر . وبالطبع لن نشغل أنفسنا باتفاق هذا التذبذب مع مجريات حياة الشاعر الوظيفية ، أو اختلافها ، أو تناقضها ، ليس إنكارا أو استنكارا إن يتأثر فن الشاعر بحياته العملية وموقعه الاجتماعى ، فهذا هو الطبيعى وإن اختلفت مسارب هذا التأثير ( إنه قد يكون على نسق تأثير المواد الكيماوية فى النبات ) ولكن ، لأن النفوس تختلف فى سرعة التأثر ، ووجهة التأثر ، ولهذا لم ندخل فى هذا الإحصاء الآتى إلا القصائد المثبتة فى الديوان محددة التاريخ بصورة قطعية :

العام	عدد القصائد المنتجة	القصائد التى ورد بها الموت	عدد مرات الاستخدام
١٩٤٧	٣	١	٤
١٩٤٨	٤	٣	٥
١٩٤٩	٤	٣	٨
١٩٥٠	٢	١	٣
١٩٥١	٣	٢	١١
١٩٥٢	٢	١	١
١٩٥٣	١	١	١٢
١٩٦١	١	—	—
١٩٦٢	١	—	—
١٩٦٣	٢	١	٣
١٩٦٤	٦	٤	٣٤

العام	عدد القصائد المنتجة	القصائد التي ورد بها الموت	عدد مرات الاستخدام
١٩٦٥	١	١	١
١٩٦٦	٣	٢	٣
١٩٦٧	٣	١	١
١٩٦٨	-	-	-
١٩٦٩	٤	٤	١١
١٩٧٠	-	-	-
١٩٧١	٢	٢	٥
١٩٧٢	١	١	٥
١٩٧٣	٥	-	-
١٩٧٤	-	-	-
١٩٧٥	-	-	-
١٩٧٦	٧	٤	٦
١٩٧٧	-	-	-
١٩٧٨	-	-	-
١٩٧٩	٥	٣	١٣
١٩٨٠	٨	٤	١٤

بالعودة إلى هذا الثبت سنلاحظ السنوات العشر الصامتة ( أو المشغولة بتأليف بعض الأغاني والانغماس في الوظيفة وبعض الأنشطة من خلال النوادي ) ، ونلاحظ أيضا انقطاع القصائد عن الأعوام ١٩٦٨ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٧ ، ١٩٧٨ ، ونلاحظ ثالثا أن بعض السنوات شهدت نشاطا ملحوظا ، وكأنما كان يحتجز قصائد يدفع بها إلى النشر دفعة واحدة ، وبصفة عامة لم تكن شاعرية العدوانى غزيرة بدرجة تجعل الانقطاع ملحوظا ، كما أن دوران شعره فى غرض واحد ، تقريبا ، ساهم فى نفى الغرابة عن الانقطاع ، أو الندرة على حد سواء .

## قرار

(١) قررتُ أن أموتُ !

أنا . أنا . . .

قررت من تلقاء نفسي أن أموتُ ،

كى لا أرى خناجر العارِ

تطعن أفكارى

ويحكمُ الدمارُ دارى

والمُلْكُ للخفاشِ والعنكبوتُ

قررت أن أموتُ !

أنا . أنا . . .

(٢) قررت من تلقاء نفسي أن أموتُ ،

خلعتُ أثوابى على عُرّةِ وطنى

أولئك الذين غلبتهمُ الريحُ

على أثوابهم ، منذ قديم الزمن

ومُحِيتْ آثارُهُمْ فى صُحفِ الحياة

فما لهم ذكر على ألسنة الرواةِ

قررت أن أموتُ

فى غاية السكوتِ

قررت أن أموتُ

أنا . أنا . . .

(٣) قررت من تلقاء نفسي أن أموتُ ،

كى لا أرى ألوية الحرية

معقودةً على أحذية السلاطينِ



وفى سُرَادِقِ الْقُصُورِ الْمَلِكِيَّةِ  
يُضَاجِعُ الْإِثْمَ طَهَارَةَ الدِّينِ  
حَتَّى تَمُوتَ وَيَمُوتَ  
قَرَرْتُ أَنْ أَمُوتَ !  
أنا . أنا . . .

(٤) قَرَرْتُ مِنْ تَلْقَاءِ نَفْسِي أَنْ أَمُوتَ ،

كَيْ لَا أَرَى زُخَارِفَ اللِّسَانِ  
أَوْ رَوَائِفَ الْقَلَمِ  
تَهْدِمُ فِي دِيَارِنَا الْقِمَمَ  
فِي ظِلِّ سُلْطَةِ الْجَوَارِي وَالْخَدَمِ  
تَحْتَ سَمَاءِ الْمَلَكُوتِ  
قَرَرْتُ أَنْ أَمُوتَ !  
نعم . . نعم

(٥) قَرَرْتُ أَنْ أَمُوتَ ،

وَيَصْنُمْتُ التَّارِيخُ عَنْ صَوْتِ قَرَارِي  
وَتَنْطَوِي آثَارِي ،  
كَمَا انْطَوَى سَجَلُ أَجْدَادِي ،  
الَّذِينَ رَفَضُوا مَعِيشَةَ الْهَوَانِ  
وَأَعْلَنُوا الْعَصِيَانِ  
عَلَى سِيُوفِ الْجَبْرُوتِ  
قَرَرْتُ أَنْ أَمُوتَ !  
نعم . نعم . . .

(٦) قَرَرْتُ أَنْ أَمُوتَ ،

وَلَا أَرَى جَوَاهِرَ الْعِقْدِ الثَّمِينِ

تُعَرِّضُ فِي أَرْوَقَةِ الدَّكَاكِينُ ،

لِكُلِّ مَنْ هَبَّ وَدَبَّ ،

وَأَمَّةَ الْعَرَبِ ،

تُحْشَرُ فِي مَلَاجِيءِ الْمَسَاكِينُ .

تَنْبِشُ فِي تَرَابِهَا عَنْ قُوتِ .

قَرَرْتُ أَنْ أَمُوتَ

نَعَمْ : نَعَمْ . . .

أَنَا قَرَرْتُ أَنْ أَمُوتَ

لَكِنْ عَلَى جِنَازَةِ الطَّاغُوتِ .

هذه القصيدة ليست جديدة في معانيها ، أو صورها ، بالنسبة لقصائد الشاعر السابقة ، وليس ردّ هذه الصور إلى سوابقها بالأمر الصعب . وقد تكون الصورة :

خلعت أثوابي على عراة وطني

أولئك الذين غلبتهم الريح

على أثوابهم ، منذ قديم الزمن

موجودة بتركيبها ، ومغزاها في قصيدة « المبحرون مع الرياح » للشاعر الدكتور خليفة الوقيان ، وهي عنوان ديوانه الأول . أما ما يحملنا على الوقوف عند « قرار » العدوانى ، فيرجع لأمرين :

● أحدهما : ما تدل عليه من شعور بالانتهاء ، بخيبة المسعى ، بانقلاب الأحوال ، ولا بد أنه صنعها عندما تأزمت أوضاع المجلس الوطنى للثقافة ، فقرر الشاعر أن يتقاعد ، حتى لا يرى جهده يتراجع وينطفئ ، ولا يملك لشيء دفعا .

● أما الأمر الثانى : فهو البناء الفنى « الترجيعى » الذى أقيم عليه هيكلها ، فالقصيدة من مجموعة جمل تتكرر ، ثم يعقبها « تعليل القرار » الذى يختلف كل مرة ، مع ثبات اللازمة ، أو الترجيع ، الذى يناسب ، أو يجسّد حالة الوهن التى تصيب من يرى الموت .

بناء القصيدة بناء تناقض ، بين « أنا » الحاضر ، و « الموت » ، الغائب ،

والقرار الإرادى ينتهى إلى فقدان الإرادة ، وتحقيق تناقض جديد ، إذ يمثّل الموت ، وتغيب الأنا .

يتأكد الترجيع بتوازنات ، إذ تتوالى الترجيعات :

قررت ١٤ مرة .

أموت ١٤ مرة .

أنا ٨ مرات .

من تلقاء نفسى ٤ مرات .

فالأنا مغلوبة ، تساق إلى مصيرها . وفى الجزء الأخير من القصيدة تغيب « الأنا » تمهيدا لفنائها ، وتحل مكانها عبارة الاستجابة الخاضعة : نعم ، نعم (٦مرات) فإذا اجتمع عدد مرات تردد « الأنا » ، وعدد مرات تردد الـ « نعم » كان الحاصل ١٤ مرة ، فهى بهذا تعادل « الموت » . فصراع « الأنا » « والموت » هو صراع الوجود والفناء ، وإذا كان المرء يملك قرار موته ، أو إعلان القرار ، فإنه لا يملك وضع خاتمته ، أو فرض صورته . من هنا تخلّت إضافة « من تلقاء نفسى » فى النصف الثانى من القصيدة ، وحلت « نعم » مكانها ، تَغْيِيًا للتلقائية . وهذا المعنى ينبسط على بعض مقاطع القصيدة ؛ فبين « صُحُف الحياة » و « ألسنة الرواة » تناقض زمانى ومنطقى ، وكذلك يتناقض صمت التاريخ عن صوت قرار الشاعر ، وحرصه على إعلان هذا فى قصيدته .

فى القصيدة خلل فى تعاقب تلك الأسباب التى حملته على تعجل رغبة الرحيل :

- ١ - فهو ثائر على الدين خانوا أفكاره .
- ٢ - ولأن جهده فى حماية المستضعفين لم يثمر .
- ٣ - ولأن قيم الحرية والطهارة والدين مهددة .
- ٤ - ولأنه يجرى تزييف الحقائق وقلب المعايير .
- ٥ - وهذا المقطع الخامس ذاتى هو استمرار للأول .
- ٦ - ولأنه يرى الكرامة التاريخية لأمتة مهددة . فهذه النقلات ليس بينها رابطة حتمية ، وليست آخذة فى التصاعد لتعميق الشعور بالمعاناة وتأكيد الطابع الدرامى ،

وربما كان الأكثر دقة أن تتوالى المقاطع : (١) ← (٥) ← (٢) ← (٦) ← (٤) ← (٣) فإنه بهذا الترتيب ينتقل من الخاص إلى العام ، وإن يكن الشاعر مغروسا في هذا العام بذاته ، كما أن الخاص ينتهى إلى عام أيضا ، ولكن التدرج من الأنا ، إلى الحياة والتاريخ هو الذى يناسب انفجار الذات بالغضب ، وعذابها بما حولها ، على أن الفقرة السادسة تبدو مضطربة ، فمع التعميم الغامض فى « العقد الثمين » ، فليس للدكاكين أروقة ، وهذه العامية المبتذلة فى « كل من هب ودب » لا تناسب الجو التاريخى المنسحب من الفقرة الخامسة ، والمؤكد بالإشارة إلى « أمة العرب » .  
ومهما كان وجه النقد فى « قرار » أحمد العدوانى ، فإننا - فى هذه الفقرة - كشفنا جذور علاقته بالموت ، وهى علاقة قديمة ، ممتدة ، حاضرة فى أكثر قصائده ، وهذا القرار الأخير لم يكن أكثر من إعلان للنهاية . .







## الفصل الثانى

# الديوان

### التكوين - الدلالات

- ١ - مقدمة \*
- ٢ - محذوفات الديوان \*
- ٣ - مراجعات الديوان \*
- ٤ - التشكيل الموسيقى \*
- ٥ - مصادر التجربة \*



# الديوان

## التكوين - الدلالات

### ١ - مقدمة :

تأخر صدور الديوان الوحيد لأحمد العدوانى ، أكثر مما يحتمل شاعر غيره أن يتمهل فى جمع أوراقه وتقديمها إلى الناس ، وبخاصة إذا تذكرنا أن أجهزة الثقافة (الحكومية) فى الكويت ما كانت لتأخر لو رغب فى نشر ديوانه ، وأن دور النشر فى الكويت وفى بيروت لا بد أن ترحب بنشر الديوان إن لم يكن لمستوى شعره ، فلمكانة صاحبه واسمه المرموق فى الخليج والجزيرة ، وكذلك إذا ما تذكرنا أنه لم يكن يحبس قصائده ، فقد وجدت سبيلها تباعا على صفحات « البعثة » ، وفى زمن آخر على صفحات « البيان » ( مجلة رابطة الأدباء فى الكويت ) حتى وإن احتفظ بها بعض الوقت بقصد التنقيح والمراجعة ، يتضح هذا حين نجد قصيدة وثلاث مقطوعات تنشر معا فى يوم واحد : قصيدة « معزتنا العجفاء » ، وثلاث قطع بعنوان « كلام » ، و « كتابة » ، و « حكاية » نشرت جميعا بمجلة اليقظة فى ١٧ ديسمبر ١٩٧٣ ، يعقب هذا صمت طويل لتنتشر مجلة « البيان » خمس قصائد مهمة فى عدد واحد ، وهى : « إليها » و « انتظار » و « مدينة » و « تقول لى السمراء » و « كلمة العصور » وجميعها فى عدد يناير ١٩٧٦ ، وليس بين المجموعتين شعر منشور ، وأغلب الظن أنه كان يجب ( أجبل الشاعر : صعب عليه القول ) حيناً بعد آخر ، وليس هذا بمستغرب على شاعر ، وإن تفاوت مداه بين واحد وآخر ، ( وعن شاعر غزير التاج مثل شوقى تروى نواذر تتعلق بهذا العجز المباغت عن القول ) وهاهنا لنا ملاحظة ؛ فالقطع الأربع التى نشرت معا بمجلة اليقظة جاءت على تفعيلية بحر الرجز « مستفعلن » ، والقطع الخمس التى نشرت معا بمجلة البيان جاءت

أربع منها على تفعيلة الرجز ، وهى : « انتظار » و « مدينة » ، وفى « خواطر » جمع بين تفعيلة الرجز « مستعلن » والرمل « فاعلاتن » وفى « تقول لى السمراء » و « كلمة العصور » أدخل الخن على تفعيلة الرجز ، أما « إليها » فهى القصيدة الوحيدة فى هذه المجموعة التى استقلت بوزنها تماما ، لأنها جاءت على بحر « الوافر » : « مفاعلتن مفاعلتن مفاعل » .

فهل يكون الظن قريبا من الصواب لو رجحنا احتمالا : أن هذه القصائد أو القطع المتتابعة إبداعا ، المتوحدة وزنا ، المتقاربة مضمونا ، تجيش بها نفسه فى زمن واحد ، فتتقاطع ، بين الاتصال ، والانقطاع ، فيأبى أن يبذل جهدا إضافيا لإدماجها فى بناء واحد ، مع إمكان هذا ، ويدفع بها إلينا فى تكوينها التلقائى ؟ لست أستبعد هذا ، وبخاصة حين نتأمل القطع الخمس الأخيرة ، إن قصيدة « إليها » لا تستقل بوزنها فقط ، بل بمضمونها وجوها ، ومعجمها . . إنها تجربة صوفية ، ذات لغة خاصة ، وفلسفة خاصة ، وورن ونظام خاص بها أيضا . . انفردت به عن قطع هذه « الدفقة » التى دفع بها إلى النشر معا .

ظهر ديوان « أجنحة العاصفة » خريف عام ١٩٨٠ ، كان الشاعر يقارب الستين ، ولم يقم هو بجمعه وترتيب قصائده ، وإنما تولى هذا اثنان من خاصة محبيه ، وبمثابة مُريدَيْن له : سليمان الشطى ، الأستاذ بكلية الآداب ، الناقد القاص . وخالد سعود الزيد ، الشاعر ، صاحب موسوعة : « أدباء الكويت فى قرنين » ؛ قدما للديوان بكلمات قلائل ، أهم ما فيها إبراز طبيعة العدوانى أو طبعه المنعكس فى شعره : « ما كان منفصلا وإن كان عازفا . . يتوارى حتى تخاله بعيدا بينما هو الأقرب إلى قلب المعاناة » .

ثم أشارا إلى أن هذا الديوان يضم أغلب شعر العدوانى ، إلا القليل « رأى الشاعر تأخير نشره ، وقد استصوبنا رأيه » وكذلك « استبعدنا الأغاني الكثيرة ، ومعها بعض القصائد ، فقد يسعدنا الحظ لإخراجها فى وحدة متكاملة » .

وهنا أقول عن علاقتى بالديوان ، إنه عقب انتهائى من إعداد كشف الصحافة الكويتية ( وقد نشرته جامعة الكويت عام ١٩٧٤ تحت عنوان « الصحافة الكويتية فى ربع قرن » ) ظهر لى بوضوح « حجم » شعر العدوانى وشاعريته ، إذ حدد هذا الكشف إحدى وأربعين قصيدة ، آخرها « شطحات فى الطريق » - وقد نشرت بمجلة

اليقظة في ١٧/٤/١٩٧٢ ، وهو أقصى مدى بلغة الكشف وتوقف عنده - فرأيت أن أخطب الشاعر في شأن إصدار ديوانه ، فحاول أن يهون من قيمة جهده وإبداعه ، وكانت هذه « نغمة » مألوفة منه ، لا يأخذها سامعها بمعناها الحرفي ، في مقابلة صحفية ، قال جوابا على سؤال عن عدم اهتمامه بإصدار ديوان يجمع شعره ويحفظه :

« إنني مصاب بما يسمى « مرض المثل الأعلى » فيخيل إليّ أحيانا أن كل ما قلته من شعر لا يستحق أن يُجمع ويُطبع ويُفرض على الناس ، وأن الكلمة التي أريد أن أقولها ، لم أقلها بعد . . . وكل ما صنعتُهُ هو تجارب أولية لشيء لا يزال يتكوّن » .

في هذا الجواب قدر من التواضع ، هو تواضع الواصل من مكانته عند صاحب السؤال ، والقراء أيضا ، وقدر مساو ، وربما أكبر ، من القلق . . . الفني ، وقلق آخر أرجح أنه يحوك في صدور كثير من أدباء الخليج ، فلم يكن العدواني فيه حالة خاصة ، مصدره تلك الشهرة العريضة الذائعة التي تحظى بها بعض الأسماء ، مبكرة جدا ، لقوة البداية ، أو لأي سبب حقيقي أو عارض ، فهذه الشهرة الواسعة المبكرة يستمتع بها الأديب ويجني ثمراتها ، وقد يتردد في عرضها « للامتحان » إذا ما جُمع نتاجه العلمي أو الفني ، ولست أستبعد أن يكون شيء من هذا الاحتمال صرف العدواني - مع أسباب أخرى نذكرها - عن المسارعة إلى نشر ديوانه ، فقد كان اسمه ، وما يستقر في الأذهان عن أفكاره ورصانته ومبادئه ، ومقدرته الفنية ، يتجاوز ما يمكن لديوانه أن يثيره في هذه المجالات .

وكان قبيل صدور الديوان قد أخذ مكانته رائدا ثقافيا صاحب رسالة قومية تنويرية تقدمية ، من خلال المطبوعات التي تصدر عن حكومة الكويت ( سواء وزارة الإعلام - والمجلس الوطني للثقافة ) حاملة اسم أحمد مُشاري العدواني على أغلفتها الداخلية ، فربما رأى أنه من الخير له ألا توضع « شاعريته » على محك الاختبار والمقارنة بشكل نهائي ومحدد .

ولا أعتقد أنه كان يبالغ في قلقه تجاه هذه النقطة ، إن كثيرا من شعراء الكويت نشروا دواوينهم تباعا ، ولم تكن في مستوى شعر العدواني ، ولكن هؤلاء الشعراء بدؤوا هذا النشر مبكرا ، وبعد مرور السنين ، وربما تعدد الدواوين ، لم تكن لأحدهم مكانة العدواني الثقافية ، وشهرته شاعرا رصينا مجددا ، ربما دون أن يتداول أحد له قصيدة ، أو تسير أبياته تتناقلها الأفواه .



يدخل فى أسباب الحرج - بدرجة ما - أن العدوانى كان المسؤول الأول عن شؤون الثقافة والنشر الرسمية ، وقد نشر دواوين كثير من الشعراء ، وربما وجد صعوبة فى أن يضع نفسه موضع من يقدم نفسه فى جهاز يرؤسه !! وأذكر أننى عاودت مفاتحته فى شأن الديوان ، وكنت اقترحت على « جمعية اللغة العربية » المكوّنة من طلاب قسم اللغة العربية بكلية الآداب ( جامعة الكويت ) وكنت رائدا لهذه الجمعية ، اقترحت على الطلاب أنه بدلا من استهلاك « ميزانية » الجمعية فى إصدار « مجلة » طلابية ، كما جرى العرف ، يمكننا استئذان أحمد العدوانى فى جمع ديوانه ونشره ، رحّب الطلاب بهذا التوجيه ، وتكوّن منهم وفد قابل الشاعر وعرض الأمر عليه ، فوافق مرحبا ، وتحدّث بهذا فى إحدى « مقابلاته » الصحفية ، مما يدل على ارتياحه للمشروع ، من المؤسف أن أمنيته لم تتم ، بل لم تتحرك خطوة، فقد تولى أحد أعضاء هيئة التدريس إثناء الطلبة عن هذا العمل ، وكان يشغل منصبا إداريا ، فهابه الطلاب به وتراجعوا ، فلم أعاود الأمر ، واكتفيت بجهد فردى ، تنفّس فى اختيار خمس عشرة قصيدة ، وضعتها فى مختاراتى التى نشرت عام ١٩٧٤ تحت عنوان : « ديوان الشعر الكويتى » ثم فى دراستى الموسعة التى نشرتها مجلة : « دراسات الخليج والجزيرة العربية » ( إبريل ١٩٧٦ ) بعنوان : « أحمد العدوانى .. شاعر متصوّف فى محراب المجتمع » .

إيان كتابة تلك الدراسة المشار إليها تعددت لقاءاتى مع الشاعر ، ألححت على شعره « الذى لم ينشر » ، رفض الإفضاء بكلمة واحدة عن السنوات العشر الساكنة فى مسيرته الشعرية ، أعطانى « كشكولا » أحمر غلافه من البلاستيك السميك ، فيه نحو مائة ورقة ، لم أهتم بإحصاء ما به من قصائد ، لكن ربه فقط تقريبا كان القدر المكتوب ، خطفت بصرى قصيدة « ذكريات فى حان » أعجبتنى المقدرة التصويرية ، فى رسم الشخصيات بصفة خاصة ، وطابع المدّاعبة ، والحنان الفياض الذى اختار به ألوان اللوحة النابضة . استأذنت الشاعر فى نشر هذه القصيدة ضمن دراستى عنه ، فوافق ، ونظرة « شقاوة » قديمة تطل من وراء رجاء نظارته الطبية الغامقة ، وبالفعل وضعتُ القصيدة كاملة وأنا أطيّر فرحا بها ، ليس لجمالها الفنى وحسب ، وإنما لشعورى بأننى أقدمُ إلى قارئ الشعر فى الكويت بخاصة قطعة من الوجه الخفى لشاعره المفضل ، هو فى رأى الوجه الحقيقى ، المرح ، المحب للحياة ، المتعاطف مع الضعف الإنسانى ، وأذكر أن محمد الرميحى ( رئيس تحرير مجلة العربى حاليا -

رئيس قسم الاجتماع ذلك الحين ، ورئيس تحرير مجلة دراسات الخليج ومؤسستها ( فاتحني في أمر تلك القصيدة ، وطلب إسقاطها ، فرفضت ، وربطت بين نشر الدراسة كاملة وفيها قصيدة « ذكريات في حان » أو عدم نشر الدراسة ، فسكت ، ونشرها ، واعتقد أنني لمحت في عينيه تلك النظرة ذاتها التي لمحتها في عيني العدوانى حين أظهرت تمسكى بهذه القصيدة . لقد تضمنها الديوان ، وفي هامشها إشارة إلى شيء مما أفصله الآن . وفي ذلك الكشكول الأحمر قرأت قصيدة « نهذاك » التي أخذت مكانها في الديوان عقب قصيدة « ذكريات في حان » ( أو قبلها لأن جامعى الديوان رتباه تنازليا من الأحدث إلى الأقدم في تاريخ النشر ) وقد اعتبر القصيدتين من نتاج الخمسينيات ، ونصا على هذا دون دليل موثق ، ولهما الحق في هذا ، فمثل هذا الغزل المكشوف ، والتصوير العارى لابد أن يرجع إلى زمن يأذن بهذا ، كما أن فيهما طابع تلك المرحلة المبكرة .

سليمان الشطى هو صاحب الخطوة الأولى في تجميع الديوان ، فقد استعنت - فى مختاراتى - بقصائد للعدوانى نسخها عن مجلة « البعثة » ( وهذا سبب الكلمة التى أهديت فيها ديوان الشعر الكويتى إليه ) وقد ظننت أن أحمد العدوانى سيشاركنى مع من أختارهما لجمع قصائده وترتيبها ، أو سيقتراح اسمى إذا كانا قد بدأ بعرض مشروعاتهما ، ولكنه لم يفعل ، ولم يفعل ، وتلقيت نسختى بإهدائه ، مثل كثير من المعجبين بشعره .

قبل أن يُطبع الديوان جرى تبادل حوار لاختيار عنوان ، اقترح الشاعر أحد عناوين : « سمادير » - وهو عنوان لإحدى القصائد ، و« أجنحة العاصفة » وهو عنوان عام ليس مختصا بقصيدة ، وإنما جاء فى شكل صورة فى سياق قصيدة : « من أغاني الرحيل » ( مايو ١٩٦٩ ) :

رَحَلْتُ عَنْكُمْ

لكى أمارس الحياة . .

فى مغامرات . . ما لها نهاية . . !!

أُحِسُّ فيها نشوة الخطر . .

تَرِيشُ لى أجنحة عاصفة

تَضْرِبُ فى الأجواء . . كالقَدَرِ

وإذا كان لابد من التمسك بالأجنحة ، فإن « روح » الديوان أقرب إلى الأجنحة المتكسرة ، التي سبق إليها جبران خليل جبران ، فمغامرات شاعرنا ذات منطلقات أرضية ، وبواعثها هموم اجتماعية فكرية ، وظلت في صميمها فردية ، معزولة بالتأمل عن الحركة ، واستقراء الجماعة ، وتبنى أحلامها .

إن التدقيق في قصائد الديوان يدلّ على أن الشاعر كان حاضرا في مراحل إعدادة للنشر ، ذلك لأننا نلاحظ :

١ - أن عددا من القصائد التي سبق نشرها في أزمنة مبكرة ، حُجِبَتْ عن الديوان ، وقد أشار جامعا الديوان إلى هذا ، ووعدا باستدراكه مستقبلا .

٢ - وأن عددا من القصائد تمت مراجعته ( ولابد أن يكون هذا من فعل الشاعر ) فتم شيء من الحذف أو الإضافة محدود ، كما غيرت عناوين بعض القصائد .

## ٢ - محذوفات الديوان ، وما بعد الديوان :

هناك مقطوعات قصد بها المداعبة ، صنعها الشاعر في بداياته ، ورأى - ونحن معه - أنها خالية من القيمة الفنية ، ولا ترتقى إلى مستوى الشعر ، مثل هاتين القطعتين ، وقد نشرتا بمجلة البعثة ( نوفمبر ، ديسمبر ١٩٤٧ ) الأولى عن بدلة قديمة ، والأخرى محاكاة عابثة لقصيدة شوقي : « سلوا قلبي » وقد شاركه في صنع هاتين القطعتين صديقه حمد الرقيب ، ولهذا نشرتا بتوقيع مركب من اسميهما : « العَدْرُجِيّ » ، والنظم فيهما ركيك مثقل بالضرورات والالتواءات ، وهذا مطلع القطعة الثانية :

سلوا جيبي غداة خلا وخابا	لعل له على المشرف عتابا
ويسأل عن فلوس كل شهر	فيصدم بالحقيقة ، واعذابا
يقول له رئيس البيت : امشى	فإن البيت يطلبكم حسابا

..... الخ .

أما حين يتفرد العدوانى بهذا المستوى من المداعبة ، فإنه يحافظ على مستواه ، فتحسّ أن وراء الكلام العابث شاعرا ، وهذه أبيات أربعة ، هي ما سمح بنشره من قصيدة مداعبة قالها أحمد العدوانى في حفلٍ أقامه طلاب بيت الكويت في القاهرة ،

تحية لمشرف البيت ( عبد العزيز حسين ) وقد عاد من الكويت متزوجا ( مجلة البعثة - مايو ١٩٤٨ ) :

عَبَّ كَأْسَ الزَّوْاجِ خَيْرُ الصُّحَابِ      فعزاءُ يا معشرَ العُزَّابِ !  
حَالَ عَنْ نَدْوَةِ الْعُزُوبَةِ قُطْبُ      كان فيها من أبرز الأقطابِ  
أيها العازبون قد وَضُحَ الصَّبِ      حُ وكان الزواجُ عَيْنَ الصَّوَابِ  
أَعْمُرُوا الْأَرْضَ بِالزَّوْاجِ وَالْأَ      فعليكمُ معرفةُ الإِجْدَابِ !  
هل ألمح هنا أثرا « عَقَادِيَا » في مداعبات عباس محمود العقاد له أشباه حين  
كتب عن أصدقائه وأقاربه !؟

لقد اختفت « الإخوانيات » تماما ، مع اعتقادنا أن فترة القاهرة والحياة في بيت الكويت لا بد أن تكون أنتجت الكثير منها ، ولعل السبب في حذفها أن الشاعر حرص على أن يقدم وجهها واحدا إلى متلقى شعره ، وجه رجل الفكر المهتموم بالحياة العامة ، والمستقبل الإنساني ، لبنى وطنه وأمته ، ونحن لا نستنتج هذا اعتمادا على قراءة « شخص » الشاعر وحسب ، وإنما قراءة شعره أصلاً ، فقد استبعد من الديوان قصيدة ( ٢٣ بيتا ) بعنوان : « من وحي الذكرى » وقد نشرتها مجلة البعثة ( سبتمبر ١٩٤٧ ) فقد كان الشاعر حينها في القاهرة ، أما ذكرياته التي يستوحىها ، فإنها في الكويت ، ونثبها هنا لما نجد لها من معنى وصلة بحياته الشعورية ، ولما تدل عليه من حرية الإحساس وصدق التصوير ، ولأنها علامة مبكرة على قدرته في الصناعة ، لعلها تتجاوز قدرة تلك القصائد التي واكبتها زمنا ، وسمح بنشرها في الديوان :

#### من وحي الذكرى

ذكراك أم كأسٌ من الصَّهْبَاءِ      وَرُؤَاكِ أَمْ فَيْضٌ مِنَ الْأَهْوَاءِ  
فَتَانَةٌ نَشْوَى يَقْصُ جَمَالُهَا      فَتَنَ الْهَوَى وَبِشَاشَةِ النَّعْمَاءِ  
طَافَتْ عَلَى قَلْبِي فَصَفَّقَ شَوْقُهُ      وَجَرَتْ عَلَى قَلْبِي فَرَقَّ غِنَائِي  
مِنْ كُلِّ بَارِقَةٍ إِذَا عَاطَفَتْهَا      وَصَفَّتْ لَكَ الْآءَ بِاللَّأَلَاءِ  
أَوْ كُلِّ خَاطِرَةٍ إِذَا اسْتَوْحَيْتَهَا      جَاشَتْ عَلَيْكَ رَوَافِدُ الْإِيحَاءِ  
يَا حَبْدًا ذَكَرَى الْكُوَيْتِ وَحَبْدًا      أَوْقَاتُ صَفْوَى وَازْدَهَارُ صِبَائِي  
أَيَّامَ أُسْلِمَ لِلْفُتُوَّةِ مَقْوَدِي      أَسْقَطَ اللَّذَاتِ فِي الْأَرْجَاءِ  
هَمِّي مُسَاجَلَةُ الْهَوَى أَوْطَارُهُ      وَإِثَارَةُ الْأَنْظَارِ حَوْلَ فُتَائِي

أَوَلَجْتُ وَأَنْسَدُ الطَّرِيقُ وَرَأَيْ  
بِالْأَمْسِ مِنْهَا ، أَبْعَدُ الْغُرَبَاءِ  
عَطْشَانُ وَالْأَمْسَوَاهُ مِلءُ دِلَائِي  
ثَارَتْ عَلَى سَوَاكِينِ الْأَنْحَاءِ  
قَلَقٌ عَلَى السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ  
خُلُوعًا مِنَ الْأَوْهَانِ وَالْأَسْوَاءِ  
فَإِذَا بِهِ ضَرْبٌ مِنَ الْعَنْقَاءِ  
عَيْشٌ بِغَيْرِ مُلَاوَةٍ جَهْمَاءِ

مَنْ لِي بِهَاتِيكَ الْمَرَابِيعَ بَعْدَ مَا  
وَتَغَرَّبْتُ نَفْسِي فَكُلُّ مُقَرَّبٍ  
جَوْعَانُ وَالْأَثْمَارُ مِلءُ مَزَاوِدِي  
وَإِذَا سَلَكَتُ إِلَى السَّكِينَةِ خُطَّةً  
أَيْنَ السَّكُونُ ! وَكَيْفَ يَهْدَأُ خَاطِرُ  
عَشِيقِ السَّلَامِ كَمَا يُصَوِّرُهُ الْمُنَى  
وَعَدًا يُفْتِّشُ عَنْهُ فِي دُنْيَا الْوَرَى  
خُلِقَ الثَّرَى إِلَّا يَظَلُّ عَلَى الثَّرَى

\* \* \*

حَقَّ الْبُوءَةُ مِنْ هَـوَى الْآبَاءِ  
كَحْنُو قَلْبِي وَاكْتِمَالِ وَقَائِي  
شَهْمٌ وَكُلَّ نَجِيبةٍ حَسَنَاءِ  
وَتَكْفُلْتُكَ رِعَايَةَ الْأُمْنَاءِ  
عُلْيَا تَسَامَتْ كَوَكَبَ الْجِزَاءِ  
مِنْ دُونِ سِاطِعِ نَجْمِكَ الْوُضَاءِ  
مِنْكَ الْمَعَارِفُ أَخْلَدَ الْأَسْمَاءِ

وَطْنِي بِحَقِّكَ هَلْ حَفِظْتَ لَغَائِبِ  
أَنَا إِبْنُكَ الْحَانِي عَلَيْكَ وَلَنْ تَرَى  
وَطْنِي الْكُوَيْتُ . . . وَمَهْدُ كُلِّ مُنْجِدٍ  
نَلْتَ الْمُنَى وَبَلَغْتَ كُلَّ مُؤَمِّلٍ  
وَاحْتَلَّ نَجْمُكَ فِي السَّمَاءِ مَحَلَّةً  
دُرَّرُ الْخَلِيجِ أَحَدُهُنَّ تَأَلَّقَا  
وَتَأَصَّلَتْ فِيكَ الْفُنُونُ وَأُطْلَعَتْ

لا يزال المطلع ينتمى للتراث الشعري العربي ، إذ تستجلب الذكريات البعيدة ،  
وتناظر ، بالحنين إلى المرأة ، أو مجالس النشوة بالكأس ، وقد ألمح في هذه القصيدة ،  
نوعاً من استدعاء قصيدة مطران خليل مطران الشهيرة : « المساء » ، ومطلعها :

دَاءُ أَلَمٍ فَخِلْتُ فِيهِ شِفَائِي مِنْ صَبَوْتِي فَتَضَاعَفَتْ بُرَحَائِي

إن التباعد في الغرض الشعري ظاهري تماماً ، فكلا الشاعرين يملكهما الحنين ،  
ويخفق قلباهما باللوعة ، واستدعاء الذكريات العزيزة ، القريبة ، والشعور بالغربة  
ظاهر في القصيدتين ، منصوب عليه - في هذه الفترة المبكرة - في قصيدة  
العدواني ، والقصيدتان متفقتان ورناً وقافية ، وكلمات القافية مستوحاة ، ولعل  
أحمد الشرباصي ( في : أيام الكويت ) حين أشار إلى تأثر الشاعر بشعر خليل مطران



( بل جعل اسمه الأول فيمن تأثر بأشعارهم من المحدثين ) كان يضع في اعتباره هذه القصيدة ، وقد يكون هذا التأثير الواضح هو السبب الأهم في استبعاد الديوان لهذه القصيدة وإن كنا نعتقد بوجود سبب أكثر وضوحاً ومباشرة ، فربما خفى هذا التواصل بين القصيدتين على غير المهتمين بالشعر ، أما هذا السبب الآخر ، فإنه ماثل في تلك « الصراحة » التي عبر بها الشاعر عن جانب من عواطفه وسلوكياته ونوازه ، في تلك الأبيات :

يا حبذا ذكرى الكويتِ وحبذا      أوقاتُ صفوى وازدهارُ صباي  
أيامَ أسلم للفتوةِ مقودى      أتسقطُ اللذاتِ في الأرجاء  
همى مساجلةُ الهوى أوطاره      وإثارةُ الأنظارِ حولَ فتائى

.....

إن الأبيات التالية أكثر أهمية ، وأقوى صياغة . ولكن هذه الأبيات الثلاثة ، التي تفصح عن حياة (كانت) خفية ، أو خافية ، مصدرية باسم الكويت ، هي السبب المرجح لاستبعاد هذه القصيدة ، ولعل الشاعر لم ينشرها - حين صنعها - إلا بدافع أن المجلة الطلابية كانت لا تزال مجهولة لم يعرف بأمرها أحد غير المتصلين بأمور النشاط الطلابي في القاهرة ، ولعله ندم على هذا النشر ، ولهذا لم يعاود التجربة .

وسبق أن أشرنا إلى ملابسات نشر « ذكريات في حان » ، وأن وجه التسامح في إذاعتها على الناس أن الشاعر كان قد تجاوز الخمسين ، وأنها - بموضوعها - تنتمي إلى زمن تم نسيانه ، وربما دخل في هذا السماح أنني أضفت القصيدة إلى مقال كانت وسيلة نشره مجلة فصلية ، ذات طابع اجتماعي ، وأرجح أن القصيدة التي استخرجها جامعاً الديوان ومنسقاه ، وهي قصيدة « نهذاك » وقد نقلها عن « الكشكول الأحمر » مرت من « ثقب » الاعتبار الزمني ، وأنها في سياق الديوان ، وقد كانت هذه القصيدة مما أذن العدوأنى باطلاعى عليه ، ولكن فضلت « ذكريات في حان » عليها لما لها من قيمة فنية وإنسانية ، وهذا لا يتوافر لقصيدة « نهذاك » التي تقوم على تليفقات واضحة ، ولا تنبىء عن عاطفة ، حتى ولا الانفعال الجنسي !!

ثم نتأمل القصائد المستبعدة من الديوان ، ذات الطابع « السياسى » فنجد بين أيدينا عدداً كان من المهم ألا يستبعد ، نذكر قصيدة « تحية العهد الجديد » - ( سبقت الإشارة إليها في الفصل الأول ، وما نرجح أنه ترتب عليها من عزوف الشاعر عن

الشعر ، أو عن نشر شعره نحو عشر سنوات ، اكتفاء ببعض الأغاني ( فلا نملك إلا أن نطيل العجب أنه لم يأذن لها بمكان في ديوانه ، إذ كان - حين صدور الديوان - قد مضى على نشرها الأول بمجلة البعثة نحو ثلاثين عاما ، وكان الحاكم الذي وُجِّهَت التحيةُ إليه قد رحل عن دنيانا منذ ربع قرن ، وتولَّى أميران بعده !! فهل كان الشاعر يريد استبعاد أية قصيدة تثير قلق الماضي أو تذكّر به بعد أن طواه النسيان ؟ ( وكان من أتحدث إليه من أدباء الكويت عن هذه القصيدة يبدو عليه شعور المفاجأة ، ربما لوجود هذه القصيدة ، وربما لما يحمله مضمونها كما رأيته ) أو كان يستبعد القصائد ذات الارتباط السياسي بوجه عام ، لأنه يريد أن يقدم نفسه لقارئ شعره على أنه شاعر إنساني خالص ، لم يتجاهل روابط المكان والزمان ، ولكنه لا يريدنا أن نعتقد أنها - في مستواها الإقليمي - قد وُجِّهَت موهبتَه ، وسيطرت على انفعالاته وقتًا ما ؟ .

إننا نرجح هذا الاحتمال الأخير ؛ لأنه استبعد قصيدته ( المنشورة في آخر الكتاب التذكارى ) تحت عنوان : « يا واضعى الدستور » ، ولا نجد إشارة أو تضمينا يدل على سبق نشرها ، رغم افتراض أنها نُشرت عام ١٩٦٠ حين كُؤنت لجنة لوضع دستور الكويت ، وعلى أساسه أعلن الاستقلال ( ١٩ يونيو ١٩٦١ ) ، ولأنه استبعد قصيدته الأخرى ، بعنوان : « كُنَّا لها يومَ النِّزالِ دَمَارَهَا » ، وقد قالها فى وداع كتيبة من الجيش الكويتى توجهت إلى منطقة القناة ، لتقف إلى جانب الجيش المصرى ( يوم ٢٧ / ٥ / ١٩٦٧ - وقد نشرت أيضا فى نهاية الكتاب التذكارى ) فلعله نظر إلى هاتين القصيدتين ، على ما فيهما من نُبلِ المشاعر الوطنية ، على أنهما من قصائد « المناسبات » إذ ترتبط الأولى بوضع الدستور ، والأخرى بأحداث حرب ١٩٦٧ والنكسة التى تمخضت عنها .

ثم نتأمل قصائدَ أخرى نبحت فيها عن سبب الحجب عن الديوان ، فنجد قصيدة : « أرض الجدود » وهى من القصائد الجيدة ، ذات الوشائج التراثية العميقة، والإيقاع البديع :

شَدَا لَكَ المَجْدُ وَغَنَّى الظَّفَرُ      فَاخْتَالَ بَدْوٌ وَتَبَاهَى حَضَرُ  
أَرْضَ الجُدودِ ! والليالى سِيرُ      هل أَشْرَقَتْ إِلَّا عَلَيْكَ السَّيْرُ

\* \* \*

قالوا : الكويت ؟! قلت : ذاك كوكبٌ      تهفوله النجومُ حينَ تنظُرُ  
العزَّ في ساحاته معاتب      طابتُ مجانيها وطابَ الشَّجرُ  
وهي من خمسةَ عَشَرَ بيتاً ( وقد تضمنتها مقالة زوجة الشاعر الدكتورة دلال  
الزبن المنشورة في صدر الكتاب التذكاري ) . وكذلك قصيدته التي غنتها أم كلثوم  
(وقد غنت القصيدة السابقة أيضا ) وهي بعنوان : « يا دارنا يا دار » ومطلعها :

يا دارنا يا دارُ  
يا منبتَ الأحرارُ

يا نجمة للسناء  
على جبين المنى  
السَّحرُ لما دنا  
غنى لها الأشعارُ

وفيها مقاطعٌ فائقةُ الحنين والصدق والجمال :

التُّبرُ في برِّها  
والدُّرُّ في بحرِّها  
والحبُّ في صدرِّها  
نَّبعٌ من الأمطارِ

ونعيد طرح التساؤل : لماذا استبعدت هاتان القصيدتان ، وهما من قصائد  
الوطنية ، ولا يدخل شعر الوطنية في « المناسبات » حتى وإن ارتبط بمناسبة ؟!  
إن سبيل التصور الصحيح لموقف الشاعر من هذه القصائد جميعها ، والسبب  
« البعيد » لحجبها عن الديوان يظهر حين نقرأ قصائد الديوان قراءة خاصة . هل نقول  
إن اسم « الكويت » لم يظهر في ديوان « أجنحة العاصفة » غير مرة واحدة ، في  
سياق قصيدة رثاء صديقه عبد الوهاب حسين ، حين قال عن موت هذا الصديق :

نكبةٌ هزَّت الكويتَ كهولاً      وشباباً وروعت كلَّ أسرةٍ  
وعزیزٌ على الكويتِ إذا ما      فقَدَتْ رائدَ الشبابِ وبدره

هذه هي المرة الوحيدة التي نُصِّفُ فيها على اسم الكويت في قصيدة ، أما رثاء

الشاعر لوالده ، فقد ذكر اسم قرية بحرية جميلة ، فى منتصف الطريق ما بين الكويت العاصمة ، و « الأحمدى » ميناء تصدير النفط - وهى قرية « الفِنْطَاس » ،  
ففى ختام تلك المراثية يناجى أباه الراحل ، فىقول :

أَبَتَاهُ ! قَضَيْتَ الْحَيَاةَ لِكُلِّ مَأْثَرَةٍ كَسُوبِ  
وَنَخَلَصْتَ مِنْهَا الطَّاهِرَ النِّيَاةَ مِنْ عَرَضٍ يَشُوبِ  
لَمْ تَخْتَدِعْكَ كَوَاذِبُ الْآمَةِ فِي الدُّنْيَا الْكَذُوبِ  
نَمْ فِي ثَرَى « الْفِنْطَاسِ » قَدْ جَاوَرْتَ عَلَامَ الْغُيُوبِ  
وَتَرَكْتَ بَعْدَكَ سِيرَةً صَفْحَاتُهَا زَهْرٌ وَطِيبُ  
قَدْ كُنْتَ نُورًا لِلْعِيُونِ فَصِرْتَ نُورًا لِلْقُلُوبِ

ثم لا نجد ذكراً لاسم الكويت ، أو معلماً من معالمها باسمه ، على مدى مائتين  
وثلاثين صفحة من الشعر ، هى مختوى ديوان : « أجنحة العاصفة » !!  
● وهنا نذكر ببعض الأسس :

١ - إن تيار الشعر الجديد الذى يعتبر أحمد العدوانى إحدى موجاته فى رفضها  
لشعر المناسبات ، وإدانة هذا الشعر حتى لدى الجيل السابق ( جيل شوقى وحافظ  
والتالى لهما ) لم يستبعد الوطنية ، بل خاض غمارها ، ولم يجانب « الوطن الخاص »  
بل غنى له ، واستمر فى الغناء حتى استحالة رمزا . هل ننسى قصائد السياب فى  
قريته « جيکور » ونهر « البويب » ؟ هل ننسى قصائد صلاح عبد الصبور عن  
« زهران » - بطل دنشواى الشهيد - وقصائده عن حرب السويس ( ١٩٥٦ ) وقصائد  
أحمد عبد المعطى حجازى : « الطريق إلى السيدة » ، وموت بائع الليمون فى الميدان ؟  
... إلخ . لم يكن ذكر « المكان » عائقا دون فنية الأداء ، وإنسانية الرؤية .

٢ - أُبْدِيَتْ ملاحظاتٌ على « توجهات » أحمد العدوانى الشعرية ، ولم يكن  
منها - مطلقا - أنه لا يذكر وطنه ، ولا يلهج بحبه . لَوْحِظَ عدم وضوح تبنى  
الأهداف القومية ، مع أنه عاصر المدّ العالى للشعور القومى ، وإعلاء شعار الوحدة  
العربية ، وليس فى الديوان قصيدة تعبر عن هذا الهدف السامى ، أو تشحن الشاعر  
فى اتجاهه ، وإنما هناك قصائد « رمزية » مبكرة ، مثل : « نداء » ( فبراير ١٩٤٩ )  
التي ينادى فيها :

رُعَاةُ الشَّاءِ فِي دُهُمِ الرَّوَابِي : أَفِيقُوا ! فَالِحَمَى وَشَكُّ انْتِهَابِ  
تَوَسَّدَتِ الثَّعَالِبُ جَانِبِيهِ وَلَا بَتَ حَسُولُهُ طُلُسُ الذُّنَابِ

وهذا الشهر الذى شاهد نشر القصيدة فى مجلة البعثة كان بداية النهاية المؤلمة  
لحرب فلسطين الأولى ، فالقصيدة يمكن أن تُعدَّ مساهمة - من بعيد - فى تنبيه  
الغافلين ، وهى دعوة إلى العدل الاجتماعى ، أكثر منها دعوة إلى صحوة قومية أو  
وحدة سياسية .

وكذلك يمكن النظر إلى قصيدته - التى تقع فى منتصف مراحل شعره « إلى  
القطيع » ( يناير ١٩٦٧ ) ، وهى تأخذ طابعا تهكميا تحذيريا ، تُكشَفُ فيه أقنعة الزيف  
التي يختفى وراءها جبابرة الحكام ، مخادعين لشعوبهم بشعارات زائفة ، مُفرَّغَةٌ من  
المعنى ، معاكسة لطباعهم الدموية الراسخة !! ونحن نعرف أن للشعر القومى صيغته  
الخاصة ، لأن هدفه حشد الجماهير وراء المبدأ ، واستثارة نخوتها ومخزون تجاربها  
التاريخية ، وليس فى قصائده من هذا القبيل - الرمزي - شىء من هذا .

وأیضا لوحظ على شعر العدواني عدم وضوح الشعور الدينى ، قد يَقْصِدُ  
أصحاب هذه الملاحظة أنه ليس للشاعر قصائد تتغنى بالأمجاد الدينية ، وكان هذا عرفا  
سائدا لدى شعراء جيل شوقى ، أن يقولوا فى ذكرى المولد ، وفى استهلال العام  
الهجرى ، وما أشبه هذا من ذكريات إسلامية . لكننا إذا أعطينا الشاعر المعاصر -  
أو أعطى هو لنفسه - حق تجاوز شعر المناسبات ، فإنه لن يتطرق إلى الموضوعات  
المستندة إلى « التاريخ » ، ولا تذكر إلا مع حضور هذا التاريخ !! ولكن ، هناك  
مستوى آخر ، أقل ظهورا ، وأخفى تحديدا ، لكنه أعمق أثرا ، وهو تَجَلَّى قِيَمِ الدين  
وأساس أخلاقياته فى وصف الأحداث والأشخاص . وليس من شك فى أن إعلاء  
الشاعر لقيم العدل ، والديمقراطية ، واحترام البشر ، والعمل ، تقارب بينه وبين  
« روح » الأصول الإسلامية ، لكنه أطلَّ عليها من زاوية « التقدم » وبناء مستقبل  
إنسانى فاضل ، وليس من زاوية أنها مبادئ إسلامية ، ودعوة ربانية !! لعله حاول  
هذا فى مرحلة متأخرة ، حين تقدمت به السنُّ ، أو وُضِعَتْ أمامه تلك الملاحظة  
ذاتها ، فنجد عبارات مثل :

لا ، لا ، إليكم عنى  
أنا هنا حفيدُ الأنبياء

وليس لى غنى عن السماء

( قصيدة : تلك السماء / مارس ١٩٦٩ )

مادمت فى الزمن الردى فكل من  
يهوى العلأ فمصيره الإعدام  
تلك الوقائع لا خرافة معشر  
أهل الحماسة والمجال كلام  
وإذا تناوحت الرياح تهاربوا  
فإذا الرؤوس تُديرها الأقدام  
... أسلمت يا ربى إليك إرادتى  
وقيادتى ، وكفانى الإسلام ..

( قصيدة : خواطر / يناير ١٩٧٦ )

ثم هناك قصيدة : « الناسك وشكوى الشيطان » ( فبراير ١٩٧٦ ) وفيها يلجأ  
الشيطان إلى الخالق جلّ وعلاً ، يسأله أن يُعفيه من مهمة إغواء الناس ، إذ يعترض  
القرآن سبيل إغوائه ، كما أن « الكبراء » الذين أغواهم من قبل ، تراجعوا عن  
انتمائهم الشيطانى ، أمام المآذن المكبرة . وحين يتصاعد لهيب الحرب الإيرانية -  
العراقية عام ١٩٨٠ وتبدو نذرهما فى صدامات الحدود ، فإن العدوانى يرى فيها طوفانا  
قادما ، فيستغيث مناديا :

يا نُوحُ أدركنا  
فليس إلا أنت بين الأنبياء  
سَادَ على الطوفان  
وعادَ بالحياة والأحياء  
على سفينة الهدى إلى برّ الأمان  
....

يا سيّد الربّانة  
يا نوحُ أدركنا



من غَرَقِ مَهِينُ

( خطاب إلى سيدنا نوح - ديسمبر ١٩٧٩ )

وهناك لفظة فارقة ، مهمة ، فإن الشاعر العدواني يفصل بين قِيمِ الدِّينِ ، والإيمان بالخالق عزّ وجلّ ، وبين المشتغلين بالدين ، يريدون احتكار القِوامة على مبادئه وتفسير نصوصه ، ولا يرى في مجموعهم أنهم أهل للقيام بهذه المهمة الصعبة ، بل يراهم - عكس ذلك - أداة في يد الحكام ، ففي رأيه أننا نعيش :

في زَمَنٍ دولتهُ  
عِمامةٌ وعَسْكَرُ

( تأملات ذاتية / ١٩٨٠ )

وهو يقبل التفسير المادّي للتاريخ ، ودور رجال الدين للترويج للقوى الحاكمة (وقد أوضحنا هذا من قبل ) ومع هذا فإنه يبدى أسفاً أن يأتي هذا التصور الذى يجد عليه الشواهد ، من الملاحظة !! وفي هذه الصياغة من « الإيمان » قَدْرٌ عظيم :

عِمَامَةٌ على ضفافِ مائه  
وثيقةٌ ما بين سُكَّانِ القبورِ  
وساكِنِ القصورِ

كانتْ ، وما زالتْ على مختلفِ العصورِ . . خالدهُ

تصوُّرُ التوراةِ والإنجيلِ والقرآنِ  
حَسَبَ مُرَادِ الطبقاتِ السَّائدةِ

\* \* \*

كَلِمَةٌ قالتْ بها العصورُ

لكنها وأُأسَفًا !!

ما آمَنتْ بها إلا الملاحِدةُ . .

( كلمة العصور / يناير ١٩٧٦ )

٣ - وتقول زوجة الشاعر - فيما تكتب عن سيرته في الكتاب التذكارى :

« وامتدادا لروحهِ الوطنية وحسهِ المَرْهَفِ كتب قصيدة رائعة بعد الاعتداء

العراقي على الأرض الكويتية ، عندما حاولت العراق غزو « الصامته » ، فكانت القصيدة : « أيتها الريح الكويتية » ، والتي نشرتها مجلة وزارة الإعلام ( الكويت ) عام ١٩٧٣ .

فهذه القصيدة « الانتمائية » البارِغَةُ استُبعدَت أيضا ، وفي عنوانها نصٌّ على الكويت ، وفي سياقها ذكر للمناسبة .

٤ - وتحت عنوان : « شهادة لصديق راحل » يكتب الدكتور فؤاد زكريا كلمة تأبين ( نشرت في جريدة الوطن ٢٠/٦/١٩٩٠ - وتضمنها الكتاب التذكاري ) يحكى فيها عن الشاعر : « كان يصّر ، في أحاديثه معي خلال سنواته الأخيرة ، على أنه متصوف ، وكنت أداعبه متسائلا : كيف تستطيع الجمع بين النظرة العقلانية المفتوحة على كل ما هو جديد ومتطور ، وبين عزوف المتصوّف وانصرافه عن عالم التغير والتحول ، واندماجه الكامل فيما هو أزلّ وشامل ؟ غير أن أحمد العدوّاني كان يؤكد لي أن لديه صيغته الخاصة للتصوّف ، وهي صيغة لا يرى فيها أدنى تعارض بين هذين الجانبين .

وكنت في قرارة نفسي أؤمن إيمانا كاملا بما يقول ؛ فقد كان أحمد العدوّاني مترفعا على التفاهات والصغائر ، منشغلا بأسمى القيم والمعاني ، عن تلك الأغراض والمنافع الهزيلة التي يُفنى الناسُ أعمارَهم من أجلها ، وهذا هو جوهر التصوّف . وكان في الوقت ذاته مؤمنا بالعقل والتقدم ، يقف جنبا إلى جنب مع أشجع المناضلين ضد سيطرة قوى الظلام والجهالة والتعصب ، في هذه المرحلة المضطربة من تاريخ عالمنا العربي ، وهذا هو جوهر العقلانية » .

٥ - وهذا الذي عبر به الشاعر عن ذات نفسه ، وأنكره المتفلسف أو عَجِبَ منه ، ثم راح يسوّغه موقفا بين ما يراه - من منظوره العلمي الأكاديمي - لا يتفق ، من مطلب العزلة والترقّع والثبات لدى الصوفي ، والإيمان بالتحليل العلمي وضرورة التطور والبرهنة العقلية ، واعتبارها الفيصل بين الصواب والخطأ لدى العقلاني ، هذا القول سبقت إليه دراستنا عن العدوّاني الشاعر ، والعنوان يعطى هذا المؤشر : «شاعر متصوّف في محراب المجتمع » ( مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية - ابريل ١٩٧٦ ) وليست القضية - في صميمها - سَبَقَ عُنْوَان ، أو سَبَّكَ عُنْوَان ، فأساسها البصر بصناعة الأدب ، وبسيكولوجية الإبداع الشعري بصفة خاصة ، ولهذا لا يمكن

تصنيف الشاعر - أى شاعر - خاضعا لتصنيفات العلوم ، أو المواقف ، أو المذاهب ، إنه عَالَمٌ - بفتح اللام - قائم بذاته ، وتأطير إبداعه لا يخضع لأى رؤية مسبقة أو تصنيف جاهز . وفى الدراسة المشار إليها حددت الأسباب ، كما ظهرت الملامح عبر المراحل مرتبطة بمعاناة مزدوجة : للحياة ، وللفن الشعري وأساليبه .

وحتى لا نقع فى التكرار ، وترديد ما سبق قوله ، ولأنه مطلوب لنا هنا ليكشف لنا حدود الصورة وملامحها التى أراد الشاعر أن يراه بها مُتَلَقِّ ديوانه ، ومطلوب لنا ليفسر ويعلل لماذا استبعد العدوانى من ديوانه القصائد الوطنية ، وقصائد المناسبات ، ونادرا ما يذكر العرب ( المعاصرين ) مكتفيا بالإشارة إلى القيمة التاريخية كرمز حضارى .

فى مقدمة تلك الدراسة تركيز على « قلق الفكر » وأنه - عند العدوانى - عميق صعب الرضا ، وأن هذا القلق طويل الصحبة له ، حتى لكأنه مصدر شاعريته من الأساس . إن العدوانى يؤمن - كما تدل قصائده - بأن التجربة الإنسانية ملازمة للنقص ، إنها لا تكتمل ، قريبة من القمة ، غير أنها لا تبلغها ، وهذا الموقف قَدَرٌ وَجُودِيٌّ خُطٌّ على جبين المصير الإنسانى ، ولكنه - فى ضوء إدراك فلسفى مُعَيَّن - لا يؤدى إلى الإحباط واليأس ، بقدر ما يؤدى إلى ضرورة المعادة والاستمرار ، وبذلك يتحول « العمل » إلى غريزة وقيمة فى ذاته .

إن المرحلة الأولى من شعر العدوانى تكشف عن اهتمام واضح بذاته، بفرديته ، ومجموعة التساؤلات ، ونهاية الحوارات التى طرحتها القصائد المبكرة تُقنع بهذا ، ومن المتوقع أن تكون « الرومانسية » إطارا وأساسا لهذا النزوع الفردى ، كما كانت مُغْذِيًا لِقَلْقِهِ المشار إليه ، بكل ما يؤدى إليه القلق من رفض وتمرد ، ورغبة فى الانطواء والعزلة ، إلى درجة الحنين إلى حياة الكهف :

لقد طابَتْ حياةُ الوحشِ عِنْدِي	فَبِتُّ ولى بهـا لَهْفٌ وَغُلَّةُ
فهل لى أن أفرَّ إلى البرارى	وَأَسْكُنَ قلبَ مَوَمَاةٍ مُضِلَّةُ
إذا ما جَنَّ لَيْلِي طَالَعَتْنِي	كواكبُ فى نواحي الأفقِ جَذَلُهُ
وأملأ من رحيقِ الفجرِ كأسِي	وأغزِلَ من شُعاعِ الشمسِ حُلَّةُ !
وأحسبَ أن هذا الكونَ مُلْكِي	وَأنى قد صَنَعْتُ الكونَ كُلَّهُ

وإن عَبَسَتْ لى الأنواءُ حيناً      وثارتُ بى الزوابعُ مُشْمَعْلَةً  
أَوَيْتُ - على يقينٍ من رِضَاها      إلى نَفَقٍ ضَرَبْتُ عَلَيْهِ كُلَّهُ  
أَصِيخُ إلى العناصِرِ حينَ تَغْلَى      مراجِلُها إصْـْـاخَةً مَنْ تَأَلَّهُ

هذا ما يقوله شعر أحمد العدواني عام ١٩٥٠ وهو يقارب الثلاثين من العمر ، وهو ما سيقوله وقد أتم الخمسين فى « شطحات فى الطريق » - كما سنرى ، والاختلاف فى الأسلوب ، وليس فى الرؤية ، أو المعنى المستخلص ، فهنا ( فى قصيدة : خطرات ) تَمَرَّدُ رومانسىٌ وحُلُمٌ هَارِبٌ ، ( وهناك فى الشطحات ) نَزُوعٌ صُوفِيٌّ مَتَرَفِعٌ ، ونزعة تأملية كونية .

وفى شعر أحمد العدواني يتجلى الاهتمام بالسياسة فى شكل رؤية اجتماعية ، إنه يرسم ، ويحلم ، بمجتمع مستقبلى ، ينال فيه « الإنسان » كرامته وحريته بالعدل ، ويعمل عمل الأحرار المبدعين للمجال ، وليس عمل العبيد لإسعاد السادة .

لقد عُنِيَتِ الدراسةُ - ذات المنحى الفنى التاريخى - برصد انعكاسات الزمن على نوعيات التجارب ، وتطوير الأداة ، أو الأسلوب ، فحين عاد العدواني إلى الشعر - أو عاد إليه الشعر - بعد انقطاع أو صمت السنوات العشر ، فإنه يعود لا من حيث توقف ، وإنما يعود إلى النقطة التى بلغها الشعر العربى - فى صيغته الحديثة - فى أواسط الستينيات ، وأنه حين دهمته أحداث النكسة العسكرية الحضرية ( عام ١٩٦٧ ) - وكان قد ودَّعَ الكتبية الكويتية المسافرة إلى منطقة القناة ، بقصيدة خطابية طافحة بالثقة والاستعلاء ، إذ يقول مطلعها :

حَيَّتِكَ أَجْدَادُ وَرَثْتَ فَخَارَهَا      وَرَعَّتِكَ أَمْجَادُ حَفِظْتَ ذِمَارَهَا  
بُورِكَتَ يَا جِيشَ الْكُوَيْتِ وَبُورِكَتُ      أَيْدٍ أَعَدَّتْ لِلْعُلَا أَقْمَارَهَا  
وَتَقَدَّسَتْ أَرْضُ نَمَتِكَ وَقُدِّسَتْ      حَرْبٌ تَخَوَّضُ إِلَى الْخُلُودِ غَمَارَهَا  
فَاصْعَدِ إِلَى فَلَكِ الْمَعَالَى ، إِنَّمَا      تَهْوَى الْمَعَالَى مِنْ يَرُومٍ مَنَارَهَا  
وَهَنَّاكَ فِي سِينَاءِ إِخْوَانٍ لَنَا      عَمَرَكُوا الْخُطُوبَ وَرَوَّضُوا أَخْطَارَهَا

إن الكتبية الكويتية لم تصعد فى سيناء إلى فلك المعالى ، كما أن إخوانهم فى سيناء لم يروضوا الخطوب ، وإنما تجرعوا مرارتها ، فكان ما كان . وهنا - استبعدت القصيدة من وجدان الشاعر ، ثم ديوانه ، ولزم الصمت تماما ، إلى أن يعود إلينا

بقصيدة « اعتراف » بعد عامين من النكسة - من الصمت ، ليطالبنا بأن نُحدِّقَ في  
مرايا أنفسنا ، لأن اكتشاف الذات ، بشجاعة الصدق ، هو البداية المطلوبة .

إن البحث عن أصالة عميقة الجذور للإنسان العربى هى النقطة التى تصلح  
مفتتحاً للتغيير ، وإن الحقيقة الكبرى - فى نزوع صوفى مترفع عن الانغماس فى  
الواقع المتردِّى - هى التى تستحق العكوف عليه . وهكذا انتهى الشاعر إلى أن وضع  
البُعد الحضارى مكان البُعد الاجتماعى ، واستمر الاتجاه التأملِّى الفلسفى ، بل ازدهر  
بعد تراجع ، فتقدم مستعيداً مساحته الواضحة ، غير أنه أخذ طابعاً صوفياً ( وبين  
الرومانسية والصوفية أكثر من وشيجة ) فلم تعد زيادة التغيير ومجابهة الخطر هى ما  
يهتم له الشاعر ، وإنما صار الرحيل إلى عوالم غريبة ، تصنعها توليدات ذهنية ورؤى  
سرابية ( أو سمادير ) هى الإطار العام لشعر المرحلة المتأخرة ، والصوفية - بهذه  
الروابط مع الواقع - لا تكون انسحاباً من الحياة الاجتماعية أو رفضاً لها ، فالمُنسحبُ  
الصوفى - كما ألمح فؤاد زكريا - معتزل ، غائب ، لا يشعر بالآخرين ، والرافض لا  
يمدّ خيوطاً للحوار ، فصوفية العدوانى اجتماعية فى صميمها ، حضارية فى رؤيتها  
وأهدافها .

وبهذا نحسب أننا أوضحنا الدوافع التى أدت بالشاعر إلى استبعاد ( وفى رأى  
جامعى الديوان : تأجيل ) قصائد المناسبات ، والمبالغات ، والوطنية ، والقومية .  
لقد أراد أن يكون إنسانياً خالصاً ، فإذا استعدنا ما نتصور أنه من طباع العدوانى  
المستقرة ، « وعاداته » العقلية ، وهو أنه قلق تجاه كل شىء ، فإنه يكون قد أثر  
الاكتفاء بما هو إنسانى ، لأنه لا يخضع - فى التلقى أو الحكم النقدى - لضغوط  
وتيارات مرحلية ، ولأنه القدر الذى يمكن الاتفاق عليه .

وقد يغلب على الظن أن العدوانى حين اتجه إلى ما يمكن اعتباره اتجاهها إنسانياً ،  
صوفياً ، عند عودته إلى الشعر (١٩٦٣) لم تكن المساحة الخالية - أو شبه الخالية -  
فى خريطة الإبداع العربى تسمح له بالانفراد ، فى غير هذا المكان . كان السيَّاب  
والبيَّاتى فى العراق ، وعبد الصبور وحجازى فى مصر يمزجان الشعر بالسياسة ،  
وبالقومية ، مزجاً قويا مؤثراً جعلهما شعراء جماهير ، وندوات .

وكان نزار قبَّانى قد بنى اسمه على أنه شاعر العشق والجنس ، وهذان النوعان  
لا ترحب بهما البيئة الكويتية ، وإذا كان للعدوانى تجربة قاسية مع الشعر السياسى ،

فإن الصورة التي يرتضيها لنفسه ( وربما طبيعته وظروفه الوظيفية والاجتماعية ) لا تأذن له بكتابة قصائد من نوع « نهذاك » و « ذكريات في حان » اللتين احتاجتا إلى أكثر من ربع قرن ، لتنتشرا في سياق الديوان ، وهما بعيدتان تماما عن نوع الصراحة التي يكتب بها نزار قباني قصائده .

ولقد كانت الفرصة متاحة - أمام العدواني - للعودة إلى الشعر السياسي ، بدءا من هذه القصيدة التي ودّع بها الكتيبة الكويتية الداهية إلى جبهة قناة السويس ، لكن الهزيمة قطعت عليه هذا السبيل ، ثم أعقبها ظهور شعراء المقاومة ( محمود درويش وسميح القاسم وغيرهما ) وكان لهم موقعهم وطريقتهم الخاصة من وحى تجربتهم المباشرة ، وهي تختلف عن تجربة العدواني وموقعه ، ولا تسمح كرامته الفنية أن يكون مقلدا لهم ، وفي تلك الآونة ذاتها لمع نجم محمد عفيفي مطر ، واتجه إلى الصورة الأسطورية ، واستيحاء اللحظات الدقيقة والمشاعر المتسربة ، لكنها معجونة بموقفه ( الاشتراكي ) وصادرة عن معاناته العملية مع أجهزة المطاردة والقمع . وفي كل هذا تتخلف أو تختلف تجربة العدواني ، وهكذا وصل إلى شاطئ شطحات الصوفي وتأملات المتفلسف ، مطمئنا ، إلى أنه لم يغيّر جلده الاجتماعي وتطلعه الحضاري .

لقد شمل الاستبعادُ مقطوعات لها هذا البعدُ الفلسفي والأسلوب الصوفي ، لكنها قليلة ، وربما محدودة القيمة ، ولهذا نرجح أنها استبعدت من الديوان لأسباب فنية ، مع ما تحمله من ملامح إقليمية ( مكانية ) : مثل قطعة بعنوان : « وقفة على الديار » ( مجلة اليقظة ١١/١٢/١٩٧٢ ) وفيها يصف دياره بأنها : مَنبَتُ العَرَّارِ والخُزَامَى ، ومجد أجداده العرب .

وتلك القطعة الأخرى بعنوان « الليل حياة الحرية » ( جريدة القبس « الملحق » ١٥/٤/١٩٧٤ ) وفيها يقول :

في الليلِ أكونُ ضميرَ الليلِ  
بتلاوة ألفاظٍ سحريةٍ  
فأصيرُ حياةً فلكيةً  
وأكونُ رؤيا كونيةً



## الليلُ ، الليلُ ، الليلُ ، الليلُ ، الليلُ حياةُ الحرّية .

فمع أنها تنصّ على ما سبق إليه في « شطحات في الطريق » بلغة فنية أرقى ، لأنها تقوم على التصوير والإيحاء ، وليس التقرير والمباشرة ، من أنه يصبح كونيا ، يفقد فرديته ويصعد إلى الأفلاك ، فإنه استبعد هذه القطعة أيضا ، ربما لتناقض رمز « الليل » مع « الحرية » ، ولما توحى به عبارة : « الليلُ حياةُ الحرية » من تحديد لتلك الحرية التي لا يحصل عليها إلا في الظلام !!

أما القليل الذي أضافه العدوانى في السنوات العشر بعد صدور ديوانه فلا يزيد عما سبقت الإشارة إليه ، وقطع أخرى قليلة بعنوان : إنذار ، سؤال ، تصريح ، تحد ، في زمن الحجر ، وقد أُلْحِقَتْ بالكتاب التذكارى ، فضلا عن قصيدة « قرار » وقطع تضمنتها مقالة زوجة الشاعر . أما ما لم ينشر إلى اليوم فيبقى مرهونا بظروفه .



### ٣ - مراجعات الديوان :

وكما تمّ استبعاد بعض القصائد لأسباب حاولنا تلمّسها ، بما نعرف من أخلاق الشاعر ونزعتة ، وبما تدل عليه شواهد القصائد التي أذن لها بالبقاء بين دفتى الديوان حدثت بعض مراجعات لبعض القصائد ، يمكن أن نقول إنها لم تكن « جذرية » ، فلم تتناول تشكيل قصيدة بمس صميمها ، وإنما كانت المراجعة طفيفة أو محدودة . ولا نزعم أننا تقصينا كل ما كتب كلمة كلمة مقابلة بين صيغة الديوان ، وصيغة النشر الأول عبر الصحف ، ومع هذا فقد فعلنا بالنسبة للعدد الأكبر ، وإذا جاز أن نعتبر بعض القصائد ذات أهمية عن بعض آخر ، فإن القصائد المهمة لم تطلها يد التعديل ، فيما عدا قصيدة « إليها » ، كما سنرى .

حدثت مراجعة لعناوين بعض القصائد ، ولعنا نتذكر أن أول نقد لإحدى قصائد العدوانى ، انصبّ على عنوان القصيدة ، إذ كانت بعنوان : « رأس حمار » وقد روى أن هذا النصّ على كشف حقيقة الرأس المختفى خلف ستار ، فى عنوان القصيدة ، يفسد عنصر التشويق ، ويؤثر على التلقى ودرجة تفاعل القارئ . وقد نشرت القصيدة فى الديوان بعنوان : « رأس » .

وفى مجلة البعثة ( يناير ١٩٤٨ ) نشرت قصيدة : « غنوة » التى أصبحت « أغنية » فى الديوان فتم إصلاح اللغة .

أما قصيدة : « هند والزائر » فقد نشرت فى الديوان بعنوان : « هند والزائرة » وهذا خطأ مطبعى ، فليس فى القصيدة زائرة !! وإنما هو « الشاعر » الذى زار حماها .

أما قصيدة : من « أصدقاء الأسى : الآن » ( مجلة البيان - يونيو ١٩٦٩ ) فقد نشرت بالديوان تحت عنوان « صدى الأمس » .

أما قصيدة : « مواقف » ( مجلة البيان - يناير ١٩٧٦ ) فقد أصبحت فى الديوان بعنوان : « كلمة العصور » وهذا العنوان أكثر دقة فى الدلالة على مضمون القصيدة .

ثم نتجاوز مراجعة العناوين ، إلى مراجعة بعض الكلمات ، أو إضافة بيت ، وربما أكثر ، كما فى هذه القصائد :

١ - فى قصيدة « البحيرة الخالدة » :

- ولو سايروا بعض ما بهرجوا  
إذن أجموا الهمم الواعده

أصبحت فى الديوان :

ولو سايروا بعض ما بهرجوا  
إذن أجموا الهمم الواقعة  
وماذا يضيرك من طيشنا  
ومن نزوات لنا حائده

أصبحت فى الديوان :

وماذا يضيرك من طيشنا  
ومن نزوات لنا حاقده

٢ - فى قصيدة « نداء » :

- أتسقيكم وتطعمكم هنيئا  
وتلقى عندكم سبعا غاب ؟

أصبحت فى الديوان :

أتسقيكم وتطعمكم هنيئا  
وتلقى عندكم ذوبان غاب ؟

٣ - فى قصيدة « خطرات » :

- لقد ذهب الصَّبَا إِلَّا أَقْلَهُ ولم تُطْفَأْ لِنَارِ الشَّوْقِ شُعْلُهُ  
وغاياتى - كما كانت قديماً - خيالاتٌ على نفسى مُطْلَّة

أصبحت فى الديوان :

لقد ذهب الصَّبَا إِلَّا أَقْلَهُ ولم تُطْفَأْ لَوَارِى الشَّوْقِ شُعْلُهُ  
وغاياتى - كما كانت قديماً - خيالاتٌ على نفسى مُظْلَّة  
- وجدتُ لديهمُ للشرِّ ديناً ولم أرَ عندهمُ للخيرِ ملَّة

أصبحت فى الديوان :

وجدتُ لديهمُ للشرِّ ديناً ولم أرَ عندهمُ للخيرِ ملَّة

ولعل الصيغة القديمة أقوى ، للتناسب بين الدين والملة ، غير أن للشاعر تفسيره الخاص ، ودوافعه النفسية والعقلية ، ولعلنا نتذكر كيف أجاب المتنبى سيف الدولة فى نقدة لبيتين للمتنبى ، وآخرين - من قبله - لامرئ القيس .

- فأملأ من رَحِيقِ الفجرِ كأسى

أصبحت فى الديوان :

وأملأ من رَحِيقِ الفجرِ كأسى

- وإن عَبَسْتُ لى الأنواءُ حيناً وثارتُ بى الزوابعُ مُسْتَحِلَّة

أصبحت فى الديوان :

وإن عَبَسْتُ لى الأنواءُ حيناً وثارتُ بى الزوابعُ مُشْمَعِلَّة

وفى المعجم : اشْمَعَلَ الرجلُ : ارتفع وشرف ، وخفَّ وطرب ، واشْمَعَلْتُ الدابةُ : نَشَطَتْ ومرحت ، واشْمَعَلْتُ الغارةُ : اتَّسَعَتْ وشملت ( وهو المعنى الذى يرشحه السياق ) ، واشْمَعَلَ اللبنُ : غلبتْ حُمُوضَتُهُ !! - إن دلالة « مشمعة » أقوى من « مستحلة » غير أننا نفضل الكلمة المأنوسة ، على المهجورة المُلبَّسة ، وأيضاً فقد يعنى الاستحلال الاستهانة والازدراء والاكتساح ، وفى هذا تتجاوز معنى « مشمعة »

٤ - فى قصيدة « فى المقبرة : بين الصدى والطيف » :

- وقد نَسَتْ ما كانَ منك فى اللـالى الخالية

أصبحت فى الديوان :

وَنَسِيتُ ما كانَ منك فى اللـالى الخالية

وبهذا أمكن استدراك الخطأ اللغوى .

٥ - فى قصيدة « رأس » : وقد سبقت الإشارة إلى مراجعة العنوان ، تم أول

تعديل بإضافة بيت ، وتغيير نسق آخر ، وفى النشر الأول ختمت القصيدة / القصة  
كالآتى :

- دونكم فاخترقوا السَّترَ بَيْنَ ذُو الاسْتِثَارِ

اتبعونى ! فَمَشَوْا من خَلْفِهِ دُونَ انتظـار

فأتى للشَّبَحِ المحجـو بِ مخفورِ الذُّمارِ

هَتَكَ السَّترَ عليه فبدا رأسُ حِمَارٍ !

أصبحت فى الديوان :

دونكم فاخترقوا السَّترَ بَيْنَ ذُو الاسْتِثَارِ

اتبعونى ! فَمَشَوْا من خَلْفِهِ دُونَ انتظارِ

فأتى للشَّبَحِ المحجـوبِ مخفورِ الذُّمارِ

هَتَكَ السَّترَ عليه فبدا رأسُ حِمَارٍ !

٦ - فى قصيدة « نداء المعركة » :

- واللىالى ، ربُّما تَقْبَسُ . . لكن من عِتَابِكَ

أصبحت فى الديوان :

واللىالى ، ربُّما تَعْبَسُ . . لكن من عِتَابِكَ

- جارفَ التَّيَّارِ كالسَّيلِ ، وكالبرُكانِ وَقَعَهُ

أصبحت فى الديوان :

جارفَ التيارِ كاللَّيْلِ ، وكالبرُكانِ وقَعَه  
- لَكَ فى الدَّرْبِ رِفَاقٌ . . عَمَدُوا الثَّورَةَ بِاللَّدَمِ

أصبحت فى الديوان :

لَكَ فى الدَّرْبِ رِفَاقٌ . . خَضَبُوا الثَّورَةَ بِاللَّدَمِ

ونلاحظ أن : التعديل الأول قصد إلى المبالغة ، ولكن توازن المعنى أصابه قدر من الخلل ، فالعُبُوس يناسب العِتَاب ، ولا يُجازى العقاب . وفى التعديل الثانى يمكن أن يقال مثل هذا من وجه آخر ، فالليل يتمتع بحتمية ليست للسيل ( نتذكر : فإنك كالليل الذى هو مدركى ، وتعقيب المرزبانى على أفضلية التشبيه بالليل ، على النهار الذى هو مدركه أيضا ) ومع هذا فالسيل أكثر مناسبة ، لأنه يصور حركة ثائرة تأتى فجأة ، كاسحة تزيل عن طريقها كل ما يعترضها ، فضلا عن أن « السيل » و«البركان» يعودان إلى مصدر واحد ، هو ثورة الطبيعة ، وغضبتها التى لا تقاوم . وفى التعديل الثالث ، وقد نشرت القصيدة عام ١٩٦٤ كانت الألفاظ الكنسية ( من التراث المسيحى ) كالتعميد ، والتكريس ، والصلب . . إلخ ، واسعة الانتشار ، ثم ما لبثت أن تراجعت ، ولم تعد من علامات التحديث ، فقد استهلكت .

٧ - فى قصيدة « مدينة الأموات » :

- وربما خيَّلَ للسايرين فى دروبها  
أشباحُ !  
مرعبةٌ ، قبيحةُ الأشكال

أصبحت فى الديوان :

وربما خيَّلَ للسايرين فى دروبها  
أشباحُ !  
مُفَزَّعةٌ ، قبيحةُ الأشكال

٨ - فى قصيدة : « اعترافات عبد » :

- فأنا مُلِكُ السَّيِّدِ

أصبحت في الديوان :

وَأَنَا مَلِكُ السُّيُودِ

٩ - في قصيدة « من أغاني الرحيل » :

- ابعُدْ فما أنت لنا بصاحبٍ ..

تريد أن تخرجنا من دارنا ؟

أصبحت في الديوان :

ابعُدْ ، فما أنت لنا بصاحبٍ ..

تريد أن تخرجنا من دارنا ؟

وكذلك حذف سطر من المقطع الأخير ، إذ كان :

- رحلتُ عنكم .. لكي تكون كلُّ لحظة من

عمرى .. ولادةً جديدةً

تهبني تجربةً أكملُ

أجلُ يا سادتي أجلُ !!

رحلتُ عنكم .. ولم أزلُ .. أرحلُ .

فحذفت - في نسخة الديوان - عبارة : « تهبني تجربةً أكملُ » .

١٠ - في قصيدة « بقايا رؤى » ، يقول عن النخلة ، عمّتنا :

- تمرُّكُ الشَّهْيُ كان في الطريق زادي ..

أصبحت في الديوان :

تمرُّكُ الشَّهْيُ كان في الطريق زادي ..

- ما أقدسَ الصحراء

حين رأت أشواقى

تفجرت نارا على باب السماء

كشفتُ الغطاء ..

إذا بها ظلٌّ وروضةٌ وماءٌ !



أصبحت في الديوان :

ما أقدس الصحراء

حين رأت أشواقى

تفجرت نارا على باب السماء

فانكشف الغطاء . .

إذا بها ظل وروضة وماء !

١١ - فى قصيدة « معزتنا العجفاء » :

- وكلما مررت على أحيائنا المقدسة

تبرزت فيها !

وكشفت عورتها لنا بلا حياء !

أصبحت في الديوان :

وكلما مررت على أحيائنا المقدسة

تبرجت فيها !

وكشفت عورتها لنا بلا حياء .

والسياق الأول أكثر تماسكا ، لمناسبة التبرز وكشف ما يستقبح ، ولكنه أثر تخفيف الجفوة ، بتغيير الكلمة النابية .

١٢ - فى قصيدة « إليها » :

كان النشر الأول ( مجلة البيان - يناير ١٩٧٦ ) اثني عشر بيتا ، زادت فى نسخة الديوان إلى خمسة عشر بيتا ، وهذه الأبيات الثلاثة أضيفت بعد البيتين الأولين ، فهى الأبيات : ٣ ، ٤ ، ٥ ، ونصها :

ولكن الضلال بهم تمادى فباتوا تحت أسداف صفيقه

أنا عايشت سرك غير أنى دهشت ، فصار جهدى أن أذوقه

وما جدوى الكلام إذا تعاصت على الأفكار أكوان عميقه

والقصيدة ، فيما نرى ، أقوى أسرا ، وأشد تماسكا دون هذه الأبيات التى أضيفت ، وهذا الاستدراك ( ولكن الضلال بهم تمادى ) بعيد عن الحس الصوفى

التزيه ، ويناقض وصف المخالفين بأنهم أهل تكلف ، فى البيت الأخير ، والتكلف غير الضلال . وفى البيت الثانى يعايش المشاهدة ، ولكن ماذا يعنى بالذوق ؟ وكيف نُسوّغ بعد هذا قوله عن كَرَمَةِ الأُنس :

ففى أوراقها اشتبكت عُروقي وَغَذَّتْني منابتُها العَرِيقَه  
لقد قاربَ مقامَ الاتحاد ، فكيف وقف به الجهد عند حدِّ التَّذَوُّق ؟

#### ٤ - التشكيل الموسيقى :

وهنا سنعرض لتعامل الشاعر مع العروض الخليلي ( بحور الشعر الستة عشر ) ولجوئه إلى « التفعيلة » وتصرفه فى أنساق هذه البحور ، والتفاعيل . ثم نعرض لبعض الظواهر الصوتية التى حاول الشاعر باستخدامها أن يحتفظ بإعجاب وشغف الأذن العربية بالإيقاع القائم على التوازن ، والتوازي ، والتكرار ، دون أن يفقد إعجاب أو رضاء دعاة تحرير القصيدة العربية من رتابة الوزن، وملل القافية الموحدة .

إن خبرة أحمد العدواني بالعروض الخليلي ليست موضع قلق ، وقد أبدع قصائده الأولى ، وحتى التوقف المشار إليه سابقا ، ملتزما نسق البحر الشعري ، على هذا الترتيب :

- ١ - بحر المتقارب : ١ - براءة .
- ٢ - البحيرة الخالدة .
- ٢ - بحر المديد : ١ - اصبرى يا نفس .
- ٣ - بحر البسيط : ١ - الخلاص .
- ٤ - بحر الهزج : ١ - نصيحة .
- ٢ - أغنية
- ٣ - سأم .
- ٤ - ذكريات فى حان .
- ٥ - بحر الكامل : ١ - أمجاد الورى .
- ٢ - عبرات قلب « مجزوء الكامل » .
- ٦ - بحر الرمل : ١ - همسات .
- ٢ - العودة « مجزوء الرمل » .

- ٣ - هند والزائر « مجزوء الرمل » .
  - ٤ - سراب « مجزوء الرمل » .
  - ٥ - رأس « مجزوء الرمل » .
  - ٧ - بحر الوافر : ١ - نداء .
  - ٢ - خطرات .
  - ٨ - بحر المجتث : ١ - فى المقبرة : بين الصدى والطيف ، بالتبادل مع مجزوء الوافر ( فى الحوار ) .
  - ٩ - بحر الخفيف : ١ - صدى الفجيرة .
  - ١٠ - بحر الرجز : ١ - اعتل يوما ملك السباع .
  - ٢ - من وحى الذكرى .
  - ٣ - تحية العهد الجديد .
  - ٤ - نهذاك « مجزوء الرجز » .
- فى ثلاث وعشرين قصيدة استخدم الشاعر عشرة بحور ، ما بين كاملة التفاعيل أو مجزوءة ، بهذه النسب :
- كل من : المديد ، والبسيط ، والمجتث ، والخفيف : ١ .
  - كل من : المتقارب ، والكامل ، والوافر : ٢ .
  - كل من : الهزج ، والرجز : ٤ .
  - الرمل : ٥ .

#### ● وهنا لنا عدة ملاحظات :

١ - إن الشاعر كان فى مرحلة تمهيدية ، لم يقع على أوزانه المفضلة ، التى تقارب حسه الداخلى ، كما أنه - أحيانا - لم يحرص على الملاءمة بين الوزن والغرض الشعرى ، فمثلا جاء رثاؤه لوالده ( قصيدة : عبرات قلب ) من مجزوء الكامل ، ومعروف أن البحر قليل التفاعيل لا يناسب الأغراض الجادة ، ولا يعين على الرصانة وامتداد المعنى ، ويمكن ملاحظة هذا فى المراثية المشار إليها ، أما القصائد القصصية والحوارية فتناسبها هذه الأوزان الخفيفة ، وقد تحقق هذا فى بعض قصائد

تلك البداية ، فالقصائد : « هند والزائر » ، و « سراب » ، و « رأس » جميعها قصصية ، وجاءت من مجزوء الرمل ، وكذلك جاءت : « فى المقبرة » من بحر المجتث ، و « ذكريات فى حان » من بحر الهزج ، وهما لا يكونان إلا مجزوءين .

٢ - رغم حرص الشاعر على التزام البحر ، بشكل مطلق ، حتى مع بعض تجاوزات عروضية مأذون بها ، فإنه لم يلتزم بوحدة القافية ، بنفس الدرجة . فهناك ثلاث قصائد لكل منها نسقها الخاص :

١ - همسات : والقافية فيها مزدوجة ، لكل بيتين قافيتهما الخاصة .

٢ - فى المقبرة : والقصيدة حوار بين الصدى والطيف ، يسأل أحدهما ، فيجيب الآخر ، ومع اختلاف السؤال والجواب تختلف القافية ، تأكيداً للنقطة .

٣ - اعتل يوما ملك السباع : وهى من أبيات مصرعة ، قافية الشطر الأول هى قافية الشطر الثانى من البيت نفسه ، ثم تختلف فى سائر الأبيات .

٣ - إن الشاعر حين عاد إلى الشعر بعد انقطاع ، استهل عودته بقصيدة من الموزون المقفى ، بعنوان « معرض اللعب » ( ديسمبر ١٩٦٣ ) وهى من بحر الرمل (فاعلاتن) :

قال : عندى كل ما يهوى النظر

معرض ضم أفانين الصور

فهى ترتكز على أكثر البحور استخداما فيما قبل الانقطاع ( خمس قصائد ) ، ولكنَّ حُظُوَّةَ هذا البحر لا تستمر ، لقد عاد إليه مرة واحدة ( قصيدة : نداء المعركة ) ثم مرة أخرى تنقل بين تفعيلة الرجز ( مستعلن ) وتفعيلة الرمل ( فاعلاتن ) ( فى قصيدة : خواطر ) فإذا استمر تعاقبهما فإنهما يصنعان بحر المجتث ، غير أن الشاعر لم يلتزم بالنظام الذى يدخل قصيدته تلك فى هذا البحر ، كما يتضح فى هذا المطلع :

لَا يَخْدَعَنَّكَ مَا يُقَالُ فَإِنَّمَا بَيْنَ الْمَقَالَةِ وَالسُّلُوكِ خِصَامٌ

٤ - فإذا توقفنا عند نظام التقفية ، سنجد ( فى أربع وعشرين قصيدة ) يأتى بقصيدة واحدة همزية ، وأخرى لامية ، والنون المطلقة (نا) فى قصيدة ثالثة ، وبنوع القوافى فى أربع قصائد ، وفى قصيدتين يلتزم الراء ، أما الباء فتفور بأعلى نسبة ( ٦ قصائد ) أما ألهاء فإنها الأكثر عددا ، غير أنه يخالف فيما قبلها : فهى ساكنة قبلها

ميم ، وساكنة قبلها لام ، وساكنة قبلها دال ، وساكنة قبلها لام ، وساكنة قبلها عين ، وساكنة قبلها راء ، فهذه ست قصائد ، ثم جاءت ممدودة ، فى قصيدتين .

٥ - فى القصيدة التالية لقصيدة « مَعْرِضُ اللَّعْبِ » وهى قصيدة « المتفائلون » - وقد نشرت بعدها بأسبوع واحد ، تم إعلان التحرر من البحر ، والاكتفاء بالتفعيلة ، إذ جاءت هذه القصيدة على تفعيلة الكامل « متفاعلين » . كما رُوِىَ فى القافية نَسَقٌ صوتى لا يعيدها إلى الموحدة ، ولا يهملها تماما ؛ كما نراقب فى :

فَجَرُّ كَرِيهٍ أَبْرَصُ  
عنه النَّوَظِرُ تَنْكُصُ

.....

لَيْلٌ تَخَالُ نَجْمَهُ  
مِثْلَ الدَّمَامِلِ  
قَدْ شَوَّهَتْ وَجْهَ السَّمَاءِ  
فَوَجَّهَهَا  
مَتَوَرِّمُ الْقِسَمَاتِ حَائِلُ

.....

وَإِذَا بَزَمَزَمَةً تَضَجُّ لَهَا الرِّحَابُ  
لله . . . أُسْرَابُ الذِّبَابِ  
هَبَّتْ لَتَصْطَادَ السَّحَابُ

غير أن الشاعر يضيف « قيمة صوتية » جديدة - بمعنى أنه يستخدمها لأول مرة ، وهى تكرار « لازمة » يقفل بها المقطع / الوثبة ، وكأننا نقرأ موشحة ، وستكون لنا وقفة مع هذه الظاهرة .

٦ - وقد أثبتت الدراسات العروضية عبر عصور الشعر العربى أن بحور الشعر الستة عشر المتاحة لم تكن ذات أنصبة متعادلة ، أو متقاربة فى الاستخدام الفعلى ، وإنما يتقدم بعضها وينتشر ، ويتراجع بعض ويندر ، وقد ينعدم استخدامه وكأنه مجرد احتمال نظرى ، ما بين عصر وآخر ، وكذلك ما بين شاعر وشاعر ، وكذلك الشأن بالنسبة لأغراض الشعر .

أما الدراسات المتعلقة بالاستخدام العروضى ، بعد جيل أحمد شوقي <sup>(١)</sup> فإن النسبة الغالبة للبحور: الكامل ، الخفيف ، الرمل . ففى حين يأخذ « الرمل » المكانة الثالثة - بوجه عام ، يأتى « الرجز » فى المرتبة العاشرة . وقد تصدر الرمل لدى بعض الشعراء ، مثل محمد عبد المعطى الهمشرى ، ومحمود أبو الوفا .

ثم كانت البداية الثانية عام ١٩٦٣ ، بقصيدة « مَعْرِضُ اللَّعَبِ » التى استمرت إلى رحيل الشاعر عام ١٩٩٠ ، وكان تقاطر القصائد رتibia ، يتقارب أحيانا دون أن يأخذ شكل الغزارة ، ويتباعد دون أن يصل حد الانقطاع . ومن الناحية العروضية فإن هذه المرحلة الثانية لم تكن استمراراً لما سبق ، ولم تكن انقطاعاً كاملاً عن تلك البداية ، أو المرحلة الأولى .

ونوضح هذا بشيء من التفصيل . إن بواكير الأخذ بنظام التفعيلة ( فيما تعارف على تسميته الشعر الحر ، غالباً ) ظهرت حين بدأ العدوانى ينشر قصائده على صفحات مجلة البعثة ( ١٩٤٧ ) ومع هذا استمر على سليقته مع العروض الخليلي حتى توقف نشر شعره عام ١٩٥٢ ، وكان « الشعر الحر » أو « شعر التفعيلة » أصبح قضية مثارة عند بعض الشعراء والنقاد .

أما حين عاد أحمد العدوانى إلى الشعر ، فقد كانت القضية المثارة « ضاغطة » تمارس نفوذها الأدبى ودلالاتها « التقديمية » بحيث يصعب على شاعر شاب أن يُهملها ، أو يستنكر أساسها الفلسفى الجمالى ، أو يتنكر للإمكانات الواسعة المُرنة التى يكتسبها الوزن ، ونظام القافية ( انظر : شعر التفعيلة والتراث ، للنعمان القاضى ، و: وظيفة المقطع الصوتى فى موسيقى الشعر العربى ، لرفعت الفرنوانى ) . ونحن بدورنا لا نناقش النيات ، وهل اقتنع أحمد العدوانى بالأسس التى قام عليها نظام ، وأهداف شعر التفعيلة ، أو أنه كان يرتدى الزي الملائم ، أو الذى اقتنع الآخرون بأنه الأكثر ملاءمة لتحقيق أهداف جمالية جديدة ، لأنه لم يتخل عن الشعر العروضى الخليلي إلى آخر حياته . ومع هذا فقد كانت له سلوكياته ( التى يمكن أن توصف بأنها خاصة به ) مع نظام التفعيلة .

---

(١) انظر مثلاً : دراسة سيد البعراوى : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو .



أولاً : من الموزون المقفى جاءت القصائد :

- ١ - مَعْرِضُ اللَّعَب : بحر الرمل - ١٩٦٣ .
  - ٢ - نداء المعركة : بحر الرمل - ١٩٦٤ .
  - ٣ - صَفْحَةٌ من مذكَّرات بدوى : بحر الرجز - ١٩٦٤ .
  - ٤ - صدى الأمس : بحر الرجز « المشطور » - ١٩٦٩ .
  - ٥ - تفاريق (٣) : بحر الخفيف ( المجزوء ) - ١٩٧١ .
  - ٦ - شطحات فى الطريق : بحر الكامل - ١٩٧٢ .
  - ٧ - إليها : بحر الوافر - ١٩٧٦ .
  - ٨ - حكاية : بحر الخفيف - ١٩٨٠ .
  - ٩ - هَمَّ : بحر الكامل - ١٩٨٠ .
  - ١٠ - دعوة : بحر الخفيف ( المجزوء ) - ١٩٨٠ .
  - ١١ - إشارات ( المقدمة ) بحر الوافر - ١٩٧٩ .
  - ١٢ - سمادير ( المقدمة ) بحر الوافر - ١٩٧٩ .
  - ١٣ - جواب : بحر الوافر - ١٩٧٩ .
  - ١٤ - دعوة : بحر الهزج - ١٩٧٩ .
- ١ - وهنا نلاحظ أن الشاعر ، فى أربع عشرة قصيدة استخدم ستة أبحر :
- الهزج : ١ .
  - كل من الرمل ، والرجز ، والكامل : ٢ .
  - الخفيف : ٣ .
  - الوافر : ٤ .

وقد تراجع الرمل والهزج ، وانتعش الخفيف ، وتقدم الوافر .

- ٢ - وتعد نسبة الموزون المقفى إلى القصائد المبنية على التفعيلة عالية ، فهى :
- ١٤ إلى ٣٣ ، كما نلاحظ أن لها حضورا ، وإن عانى الانقطاع أكثر من مرة ( ما بين عامى ١٩٦٤ - ١٩٦٩ ، وما بين عامى ١٩٧٢ - ١٩٧٦ ، وما بين عامى ١٩٧٦ - ١٩٧٩ ، وقد التزمنا بتعاقب القصائد فى طبعة الديوان ) فالنسبة المئوية تبلغ ٣٢ ٪ ( بصرف النظر عن امتداد القصيدة ) وهى نسبة عالية ، والأهم أن هذه القصائد الأربع عشرة ليست متحيزة فى مساحة زمنية تتيح لنا القول بأى العروض

الخليلي والتزام البحر يمثل مرحلة ، أو فترة ، إنه مشارك واضح الحضور ، ولهذا معناه بالنسبة لمقدرة الشاعر ، وامتلائه بالنغم التراثي ، ودرجة اقتناعه بالقصيدة الحديثة في بنائها الموسيقي . على أنه قد يغادر بحرا بدأ به ، ويدخل في بحر آخر ، وقد لا نرفض هذا كما نجده في قصيدة « خواطر » ( ١٩٧٦ ) التي جمع فيها الشاعر بين « الرجز » و « الرمل » كما سنرى .

٣ - وكذلك نلاحظ أن الشاعر حاول أن يمزج بين البحر الشعري ، ونظام التفعيلة ، ليس في علاقة تداخل ، وإنما في علاقة تعاقب ، كما أشرنا في الثبت المقدم ، إذ جاءت مقدمة قصيدة « إشارات » ، ومقدمة قصيدة « سمادير » من بحر الوافر ، وقد نشرتا في يوليو ونوفمبر ١٩٧٩ وليس بينهما قصائد فاصلة .

وفي « إشارات » انتقل عن بحر الوافر إلى تفعيلة الرجز في سائر القصيدة . وفي « سمادير » انتقل عن بحر الوافر إلى أكثر مع تفعيلة ، تنتمي لأكثر من بحر ، فظهرت تفعيلة الرجز ( مستعلن ) في تداخل أو تعاقب مع تفعيلة هي أقرب إلى المتدارك ( فعلى ) وأحيانا يسود المجتث ( مستعلن فعلاتن ) .

٤ - وفي الملاحظة السابقة نكون ألمحنا إلى إحدى خواص التشكيل الموسيقي لقصيدة التفعيلة عند العدواني ، إنه نادرا ما يلتزم بنظام تفعيلات البحر الشعري ، إنه ينتقل بين البحور ، ويتصرف في التفاعيل ، ومع هذا فإن « الأذن » لا ترفض الاستجابة لإيقاعاته ، أو تشعر بخلل في التناغم ، فلا يظهر هذا التنقل إلا حين يخضع السطر الشعري ، أو الأسطر ، للتحليل العروضي ، كما سبق ورأينا في قصيدة « خواطر » وقد تنقل فيها بين تفعيلة الرجز ، وتفعيلة الرمل ، وانتهى إلى نسق « المجتث » .

وفي « رسالة إلى جمل » يبدأ بتفعيلة « الوافر » وإن جعلها على ( مفاعله ) فتخلص من حركة ، وبعض الأسطر تستجيب لتفعيلة الرجز .

وفي « معزتنا العجفاء » تتداخل تفعيلات « الرجز » ، و « البسيط » المنهوك ، و « المنسرح » ، و « السريع » .

وفي « خطاب إلى سيدنا نوح » تسود تفعيلة « الرجز » ، ثم تتداخل ، فحين تصوير ( متفعل ) ، وأحيانا ( متفعلان ) فإنها تدخل في رخص بحر « الكامل » :

(الترفيل) ، وكما يرى الدكتور رفعت الفرنوانى ، فإن الشاعر له العذر لتقارب إيقاعات هذه البحور .

٥ - وبالنسبة لتفعيلة بحر الرجز - بصفة خاصة - فإنها موجودة فى صيغة البحر تام التفاعيل ، أو مجزوءا ، أو التفعيلة فقط ، فى خمس وثلاثين قصيدة ، وهى نسبة عالية ( تتجاوز ٥٠ ٪ ) مما يعطى مؤشرا على استجابة هذا الوزن ( القريب الميسر ) أو استسهال ركوبه . وقد تصرف فيه بطرق شتى ، فمثلا :  
فى قصيدتى : « يا غدنا الأخضر » و « اعترافات عبد » استخدمت على (مستفعل) .

وفى القصائد : « بقايا رؤى » و « تقول لى السمراء » و « كلمة العصور » و « الناسك وشكوى الشيطان » جاءت تفعيلة الرجز « مخبونة » أى : ( متفعّلن ) .  
ويتأكد شغف الشاعر بالرجز ، أنه فى القصائد التى تنتقل بين الأبحر ، نجد «الرجز» يأخذ مكان الصدارة ، كما فى قصيدة : « إلى رفيقة العمر : مناجاة » - وهى آخر قصيدة ضمت إلى الديوان - فقد بدأ بتفعيلة الرجز :

أيتها السمراء

رفيقة العمر

على مذابح السفر

ثم يضع فاصلا ليدخل فى أربعة أبيات من بحر البسيط :

يا ساكنَ الرُّوحِ حَسْبُ الرُّوحِ ما فيها    احفظْ لها سِرَّها واسترْ عَواريها

فهو يحتفظ بتفعيلة الرجز ، ثم يطور النسق بإدخال ( فاعلن ) ثم ( فعلن ) .  
مما يشكل بحر البسيط ، ثم ، دون فاصل ، يعود إلى تفعيلة الرجز صريحة ، وإن لحقها من التدخل شئ ليس باليسير :

أيتها اللؤلؤة اللماعة

/ / / / / / / / / / / / / / / /

مستعلن / مستعلن / مستفعل

ويمضى معها بضعة أسطر ليتنقل - دون فاصل - إلى بحر المجتث :

هَاتِي كَوْوَسَكِ هَاتِي وَجَدْدِي صَبَّوَاتِي

وبهذا الوزن ينهى تشكيل القصيدة ، موسيقيا .

وفي ختام هذا التعرف على التشكيل الموسيقى للقصيدة ، نستطيع أن نقول مطمئنين إن خير قصائده ، وأقربها إلى التكامل الفني ما جاء على نَسَقِ البحر الشعري ، وكفاه : « شطحات في الطريق » - وسنخصصها بفصل منفرد - و « إليها » فإنهما تكفيان لإثبات شاعرية أحمد العدواني ، وجدارته بأن يكون في مقدمة شعراء العصر .

\* \* \*

ونتوقف عند مستوى آخر من مستويات التشكيل الموسيقى ، وهو المستوى الصوتي ، ليس في تحقيقه الإيقاعي من الحركات والسكنات التي تحكمها التفعيلات ، وإنما في درجة الصوت ذاته ، بتكراره ، الذي يصل إلى تكرار ذات الكلمة ، أو الجملة ، أو مراعاة الجرس والحرص على التوازي المطلق في الجانبين : الإيقاعي والصوتي .

وهنا إشكالية تستحق الاهتمام والتوضيح ؛ فبحور الشعر كما فرَزَها الخليل وسمَّأها ، قامت على أساس الإيقاع ( تتابع المقاطع الصوتية وَفْقَ نَسَقٍ مُّحدد ) ولم تنظر لنوع الصوت أو الجهر والهمس ، في غير مسألة القافية . ومن هذا القبيل تحييد « التصريح » في مطلع القصيدة ، وإمكان العودة إليه إذا طالت ، لكن حين قال مسلم بن الوليد :

موف على مهج ، في يوم ذي رهج كأنه أجل يسعى إلى أمل  
اعتبر هذا من الحلية الزائدة ، وعدّ في البديع المستحدث الذي يثير الاختلاف ، وحتى الذين أقروه ، استهجنوا التوسع فيه ، وتعاملوا به على حذر .

وحين بدأت موجة « شعر التفعيلة » تحت مسمى « الشعر الحر » كانت حجتها الأساسية أن الإطار الموسيقي الجاهز ، المُسَبَّق ، هذا الإيقاع المتكرر النمطي في كل بيت ، يؤدي إلى طمس الفروق بين الحالات النفسية ، ويؤثر على دقة التصوير ، ودقة التفكير ، وبخاصة حين يسوق إلى الاضطرار لاستكمال الوزن وبلوغ القافية .  
وهنا نجد أنفسنا في وضع محير مع عدد غير قليل من قصائد أحمد العدواني ،

التي أخذ فيها بنظام التفعيلة ، ومبرره الأساسى رفض الرتابة ، وتجنب النمطية ، .  
فإذا بهذه الصيغ المتكررة تصل بنا إلى الرتابة والنمطية ، ربما دون أن نحصل على  
بديل جمالى يُسوّغُ هذا التكرار .

نتأمل قصائد البداية - من الموزون المقفى - فنجد الحرص على ألوان من  
البديع ، مقبولة لا تلتوى بالمعنى ولا تحرف الصورة ، ولا تتجاوز المساحة التي تنقلها  
من حيزّ الجمال والحلية اللافتة ، إلى درجة الافتعال والإسراف ؛ وهذا حصر  
للمناذج فى تلك البداية :

- لستُ من عُرْبٍ ولا عَجَمٍ	أنا من عِلْمٍ ومِنْ أَدَبٍ
- يُحِبُّ الجَمَالَ ويَهْوَى الكَمَالَ	وَيَصْدُرُّ عن فِطْرَةٍ سَالِمَةٍ
- وَرَصَدْنَا كُلَّ أَفْقٍ	وَوَطِئْنَا كُلَّ غَابٍ
- عليه مَهَابَةُ الشَّيْخِ	وفيه بَرَاءَةُ الطُّفْلِ

....

ولا أنت من فيضنا تنقصين ،	ولا أنت من غِيْضِنَا زائدهُ
- وَلَنْ يُغْنِيَكُمُ صَوْتُ وَصُولٍ	إِذَا زَحَفَ الخَرَابُ إِلَى الرُّحَابِ

....

- قَدَرٌ يُصِيبُ ولا يَعِيبُ	آمَنَت بِالْقَدْرِ المُصِيبِ
------------------------------	------------------------------

....

قد نَسْتَرِيبُ من الحَيَاةِ	ة ، وبِالرَّدَى لا نَسْتَرِيبُ
-----------------------------	--------------------------------

.....

قد كُنْتَ نُورًا لِلْعِيُونِ	فصرت نُورًا لِلْقُلُوبِ
------------------------------	-------------------------

إن مراعاة التوازن ، أو التوازي الموسيقى ، الصوتى ، الإيقاعى ، هى التى  
توجّه هذه الصياغة ، وقد عرفها الشعر القديم ، واستحدثت لها البلاغة فى علم  
البديع مصطلحات ؛ وأكثر هذه الأمثلة يعود إلى « الترصيع » وأحدها ( قد نستريب  
من الحياة ... ) أطلق عليه مصطلح « السلب والإيجاب » ( راجع كتاب  
الصناعتين ) وقد يجتمع « التشطير » مع « التصريع » كما فى الأمثلة الأربعة الأولى ،  
وقد ننتهى إلى أن هذا التشطير هو السمة الغالبة .

وفى هذه المرحلة البداية يظهر « التكرار » بإحدى طريقتين :

( أ ) يعاد اللفظ نفسه ، فى مفتتح كل مقطع من مقاطع القصيدة ، كما فى قصيدة : « نهذاك » (ص ١٨٣) فهذه الكلمة تتصدر المقاطع الخمسة التى تصنع فضاء القصيدة ، وتقود إلى مداخل الصورة فى كل مقطع . وفى قصيدة « نداء المعركة » (ص ١٦٦) يستخدم النداء : « يا أخى » مدخلا لأربع نقلات فى مقاطع ( وثبات ) هذه القصيدة . ولم يعد الشاعر لهذه الطريقة - تكرار اللفظ بذاته واتخاذ مدخلا لوثة / مقطع تنمو به القصيدة، فى المرحلة التالية ، إلا فى قصيدة « معزتنا العجفاء » (ص ٧٣) فقد تصدر هذا الوصف خمس وثبات هى التى صنعت فضاء هذه القصيدة، وشكلت هيكلها الفنى .

(ب) أن يحافظ على نمط التركيب الصوتى الإيقاعى مفتتحا للجملة ، ثم يغير بعد أن يكون رسخ فى الأذن الشعور بالنغم ، وتوجيه المعنى . كما فى قصيدة « نصيحة » (ص ٢٢٦) :

إذا غَنَيْتَ للحبِّ      فيا للجهلِ والغفلة  
وإن غنيتَ للمجد      فما أحرأك بالقتله  
وإن عشتَ بلا شِدْوٍ      .....  
.....

وقُلْ للفأرِ يا نمرُ      وقل للفيلِ يا نملُه  
وَكُنْ .....  
وأنت البدرُ فى النادى      وأنت الشمسُ فى الحفلة

وكذلك فى قصيدة « نداء » (ص ٢١٣) ، فى « نصيحة » تبدأ الجملة بأداة الشرط ( إذا ) وكذلك يُفتتح البيتان التاليان ( إن ) كما يتكرر فعل الأمر : قل ، قل كن . ويتحقق التشطير بتوازن الفأر والفيل ، والنمر والنمل ، كما يتوازن :

أنت      البدر      فى      النادى  
أنت      الشمس      فى      الحفلة

وفى القصيدة الأخرى : « نداء » تتكرر صيغ :

أَلَمْ تُتَبَّجْ ..... أَلَمْ تَمْنَحْكُمْ .....

أَلَمْ تَتُحَفِّكُمُ . . . . . أَلَمْ تُبَلِّغِكُمُ . . . . . إلخ .

وقد نجد لهذه الطريقة استخداما فى المرحلة الثانية ( ما بعد التوقف ) كما فى قصيدة « تفاريق » ( ص ١٠٤ - عام ١٩٧١ ) وهى من مقاطع تحمل أرقاما - وعنوانها يحمل هذه الدلالة ، والمقطع الثالث مقسم إلى ثلاثة نُقَلَات ، كل منها يبدأ بصيغة النداء والمنادى نفسه ، ثم يحدث التغيير :

- يا وَضِيَّءَ الْمُقَابِسِ خَلَّ أَهْلَ الْخَنَادِسِ

.....

- يا وَضِيَّءَ الْمُقَابِسِ أَيْنَ شَمُّ الْمَعَاطِسِ

.....

- يا وَضِيَّءَ الْمُقَابِسِ أَيْنَ دَارُ الْفَوَارِسِ

فالشطر الأول متكرر ( مثبت لفظا ومعنى ) والشطر الثانى متكرر ( مثبت إيقاعا ) مع اختلاف اللفظ والمعنى :

خلّ	أهل	الخنادس
/ه/	/ه/	ه/ه//ه
أين	شمّ	المعاطس
أين	دار	الفوارس

غير أن الشاعر توسع فى استخدام التكرار النمطى للشطر الشعرى ، وربما للسطرين أو للثلاثة ، حتى عدّ هذا من خصائصه الأسلوبية . وهذا الأمر يحتاج إلى مبحث خاص .

فقى : « المتفائلون » (ص ١٦٩) يتم تثبيت الجملة الأولى :

وَنَظَلُّ نَرْصُدُ طَالِعَ الْأَمَلِ

وبها تختتم ، وتتردّد فى سياقها ثلاث مرات أخرى ، لتصنع ختاماً ، لمقطع انتهى ، ومدخلا لمقطع يأتى ، وهذه « الواو » فى مدخل القصيدة تفتح زمنها على الماضى ، وفى السطر الأخير تفتح زمنها على المستقبل ، وكأن هذا التعلّق بالأمل سليقة أو فطرة أو عادة ، رغم تضافر الدلائل على انعدام الأمل ، وسيطرة القبح واليأس على كل ما نشاهد .



وفى : « صفحة من مذكرات بدوى » (ص ٩٦٢) يتحقق توازن بين التثبيت والتغيير ؛ ففي المطلع :

كنتُ هنا وكان لى بيت من الشَّعرُ

وفى السياق : كنتُ هنا وكان لى على الحمى مَقَرُ

وفى مطلع المقطع الأخير ، تتكرر صيغة مطلع القصيدة .

وفى : « يا جيلنا » (ص ١٥٨) تتكرر صيغة النداء بذاتها عشر مرات .

وفى : « أريد أن أفهم » (ص ١٥٤) تتكرر صيغة « أريد أن أفهم » ١٣ مرة

وفى أعقابها تأتى صيغة الاستفهام : إذا ( مرتين ) هل ( ٣ مرات ) أيهما ( مرة واحدة ) أم ( مرتين ) . .

وفى : « يا غَدْنَا الأخضر » ( ص ١٥٠ ) تتكرر صيغة النداء بذاتها ست

مرات- تعقبها : « نحن هنا » ثم يأتى من بعدها الفعل المضارع ثلاث مرات .

وفى : « مدينة الأموات » (ص ١٤٥) تتكرر الصيغة :

يا صاحِبى

إِيَّاكَ أَنْ تُرَاعَ مِمَّا تَشْهَدُ

ثلاث مرات ، ويتكرر التحذير بإياك ، والنداء يا صاحِبى ، مرة أخرى لكل

منهما . وفى « اعترافات عبد » (ص ١٤٠) يتكرر النداء : « يا سادةُ يا أربابى » أربع مرات .

وفى : « ابتسمى » يتكرر الطلب بهذا التدرج ، والتلوين فى تشكيل الجملة

بعد الطلب :

ابتسمى إن ٤ مرات

ابتسمى إذا ٣ مرات

ابتسمى ١ »

ابتسمى فنحن ١ »

ابتسمى على ١ »

ابتسمى حتى ١ »

وفى : « إعصر من الهواء ماءً » يتم تثبيت الصيغة، وتحويرها على هذا النمط :

اعصِرْ من الهواءِ ماءً ٣ مرات

اعصِرْ معي من الهواءِ ماءً ٤ مرات

اعصِرْ ١ مرة

فاعصِرْ من الهواءِ ماءً صافياً ١ مرة

فاعصِرْ معي ١ مرة

وفى : « رسالة إلى جمل » (ص ١٣٠) تتكرر صيغة التحذير : إِيَّاكَ يا صديقى  
يا جمل ٦ مرات .

ويكتمل التحذير المتكرر فى أسطره الثلاثة بإضافة :

إِيَّاكَ أَنْ تِيَأْسَ أَوْ تَلِينُ  
إِيَّاكَ أَنْ تَكُونَ مِثْلَ آخَرِينَ ٤ مرات

وفى : « إلى القطيع » (ص ١٢٣) تتكرر :

بُشْرَاكَ يَا قَطِيعُ  
بِعَصْرِكَ الزَاهِي الْبَدِيعُ  
الذُّبُّ وَالْجَزَارُ قَدْ تَنَسَّكَ  
وَالنَّابُ وَالسَّكِينُ أَصْبَحَا لَكَ ٤ مرات

كما تتكرر : اصْنَعْ ٣ مرات

القطيع ٥ مرات

بُشْرَاكَ ٢ مرة

طُوبَى لَهُمْ ٢ مرة

وفى : « اعتراف » (ص ١٢٠) تكررت الصيغة التقريرية : « حَدَّثْتُ فى مِرْآةِ  
نَفْسِي » مدخلاً لمقاطع ٣ مرات .

وفى : « تلك السماء » (ص ١١٦) تكررت عبارة : لا ، لا إِلَيْكُمْ عَنِّي

تلك السماءُ . . . ٤ مرات .

ثم يتم العدول ، أو يتكرر النمط بذاته . . . ، ٤ مرات

وتتكرر عبارة : الفَجْرُ عن ربِّعِكُم رَحَلُ مرتين .  
وفى : « من أغانى الرحيل » (ص ١٠٩) : تتكرر :  
رَحَلْتُ عَنْكُمْ

....

أَجَلُ يا سادتي أَجَلُ

رحلت عنكم ولم أزل أرحلُ ٨ مرات .

وهي تقوم بنفس الوظيفة الفنية التي قامت بها من قبل العبارة المتكررة « ونظلُ  
نَرْصُدُ طالعَ الأملِ » ، إذ تُنهي موقفاً ، وتفتتح موقفاً جديداً فى سياق التجربة  
الواحدة .

وفى « صدى الأمل » (ص ١٠٧) تتكرر كلمة « الآن » ٨ مرات .

وفى « وقفة على طلل » (ص ٧٩) تتكرر عبارة : « أَتَيْتُ إِلَيْكَ » ٦ مرات .

وفى : « الناسك وشكوى الشيطان » (ص ٥٦) يتكرر النداء : « ربى » ٦  
مرات ويتوازن التشيت والتغيير :

ربى بما أغويتنى ٣ مرات

ربى وأنتَ عالمٌ بأمرى ١

ربى وأنتَ عالمٌ بحالى ١

ربى وأنتَ عالمٌ بى ١

وتصل قصيدة : « يا ليتها كانت معى » (ص ٣٧) إلى أعلى درجات تثبيت  
الصيغة ، وترديدها ، إذ تتكرر هذه الجملة الانشائية ١٨ مرة .

وفى : « إشارات » يتكرر النداء : « يا أنتِ يا مَنْ لا أسمىها » أربع مرات ،  
فى مداخل الفقرات المرقمة .

كما تتكرر عبارة : « اشياؤك السريّة » أربع مرات كذلك .

لقد تمادينا فى تتبع ظاهرة التكرار الصياغى للجملة - وليس للمفردة - (وأحيانا  
للمقطع من عدة أسطر) عند أحمد العدوّانى لتعرف - بما يقارب الدقة - على  
« حجم » شغفه ، أو استعائته ، بهذا النسق ، الذى نرى - بتعقب السياقات - أنه لم

يكن ضروريا - من الوجهة الفنية - فى كل مرة ، وأنه بلغ حد الإسراف - أحيانا -  
الذى يفتقد المِسْوُغ .

حين تتكرر عبارة : « عِمَامَةٌ عَلَى ضِفَافٍ مَائِدَةٍ » مرتين ( كلمة العصور -  
ص ٦١ ) أو تتكرر جملة : « أَفْكَارُنَا دَجَاجَةٌ » مرتين كذلك ( ص ٤٦ ) فإن هذا مطلب  
فنى لا يأباه المعنى ، ولا الإيقاع ، ولا الذوق ( السماعى ) العربى ، وبخاصة أنه لا  
يكرر السياق ( المتعلق ) بتمامه ، كما نرى :

( أ ) عِمَامَةٌ عَلَى ضِفَافٍ مَائِدَةٍ

تُصْبِحُ قَاعِدَهُ

يَقِفُ فَوْقَهَا مِدَارُ الشَّمْسِ

( ب ) عِمَامَةٌ عَلَى ضِفَافٍ مَائِدَةٍ

وَثِيقَةٌ مَا بَيْنَ سُكَّانِ الْقُبُورِ

وَسَاكِنِ الْقُصُورِ

.....

( أ ) أَفْكَارُنَا دَجَاجَةٌ

فِي كَنَفِ السِّلَاطِينِ

( ب ) أَفْكَارُنَا دَجَاجَةٌ

تَبِيضُ حَسْبِ الْحَاجَةِ

ولا يعنى هذا أننا نشترط للتكرار المقبول أن يكون مرتين ( لا أكثر ) وألا يتم  
تثبيت السياق ، وإنما هى جملة أو شبه جملة ، تكتمل بتوازنات التبديل ، لكننا - فى  
الوقت نفسه - لسنا مع هذا الإسراف ، الذى يتضافر مع التوسع فى استخدام تفعيلة  
« الرجز » ليدل على إثارة السهولة فى تكوين المعجم الصورى ، واللغوى ، وتقديم  
المضمون الفكرى ، أو المعنى المستخلص على ما سواه .

إن هذه اللازمة المتكررة مثل : « اعصِرْ معي » ، « واعصِرْ من الهواء » . إلخ ،  
أو . « أريدُ أن أفهم » ، أو : « يَا لَيْتَهَا كَانَتْ معي » ، تصل حد الإسراف ، ولا  
تتجاوز فى تكرارها أن تكون « قيمة » صوتية معطلة ، تقطع تدفق الانفعال ، فى  
اتجاه استكمال التجربة ، وتعطل التلقى المتفاعل بهذه اللازمة التى تخدر حاسة التنه

وتصرف المتلقى عن استحضار تفاصيل التجربة ، مستنهما إلى سياقها العام ، وإلى هذه  
اللازمة الصوتية التي تفقد تأثيرها بالتكرار الزائد عن الحاجة ، حتى تصبح خاوية من  
المعنى .

إن « التكرار » أخذ مشروعية وجوده الفني ، ربما ، من قصائد حديثة ، وقعت  
عليها عينا أحمد العدواني ، ورأى أن هذا الأسلوب يحقق له ما تفتقده القصيدة ذات  
التفعيلة من وضوح الإيقاع . ميخائيل نعيمة في « أخى » كرر هذا النداء في مداخل  
المقاطع ، وعلى محمود طه كرر استخدام أداة الشرط ، وعلق الجواب في « الموسيقى  
العمياء » كما توسع بدر شاكر السياب في تكرار بعض المفردات ، والصيغ - كما في  
« أنشودة المطر » لتكتسب قيمة رمزية ، أو محاكاة لأغنيات فلكلورية تصطنع التريد  
أساسا لتكوينها الصوتي . ولكن الأمر إذا ما تأملنا مواقع التكرار في قصائد  
العدواني ، إنه لا يهوم في أجواء الرمز ، ولا يرتكز - في ترديده - على أساس  
شعبي ، وإنما يرسم مجموعة من الدوائر المتماصة ، وتقوم العبارة المرددة - في أكثر  
الأحيان - بدور الفصل - الوصل ، الذي يؤكد هذا التماس ، ولا يلغيه لتنبعث  
الحركة وتنطلق الرؤية في القصيدة بأكملها .

على أن التشكيل الصوتي لقصيدة « شطحات في الطريق » يستحق أن نفرده له  
مبحثا خاصا ، إننا سنتوقف عند هذه القصيدة في الفصل الآتي ، لنكتشف خصائص  
بنائها الهيكلي ، ونغضى مع جذورها ، وغصونها فيما قبلها وما بعدها من شعر ،  
وسنرى كيف استطاع الشاعر - في إطار الشعر الموزون المقفى أن يضيف تلوينات  
صوتية ، ذات أصول جمالية ، عمقت الانفعال ، ودعمت وحدة النسيج في  
« الشطحات » .



## ٥ - مصادر التجربة :

بين قصائد العدواني قرابةً قريبة ، حتى لكانها قصيدة واحدة ممتدة ، مثل موجات نهر ، يتدفق بكثير من السلاسة ، قد يصخب عند منحني أو حاجز طارئ ، قدياًسن أو يتغير لونه بتدخل خارجي ، لكنه يستمر مسترداً طبيعته . وهذه القرابة ليست كلها محسوبة للشاعر - أي شاعر - فالقيثارة متعددة الأوتار هي القادرة على إصدار مختلف النغمات ، إنها التي تتمكن من إثارة البهجة في نفوسنا ، وقد تدفع بنا إلى الثورة والغضب ، أو الحزن والانطواء ، أو الرضا والفرح بالحياة ، فالأوتار هي الأوتار ، ولكن اليد الماهرة التي تلعب بها ، هذه اليد « الإنسانية » التي تعيش تجاربنا ، وتعاني ما نعانيه ، هي التي توجه النغم ، وتعبّر عن كافة درجات الصدق ، وصوره ، وانفعالاته .

إننا لا نفكر في « عرض » ديوان أحمد العدواني على « أغراض » الشعر العربي ، وفنونه المتوارثة ، فلكل عصر مطالبه ، ولكل شاعر طبيعته ، وفهمه للشعر ، وفهمه - أيضاً - لوظيفة الشعر . ويبدو أن هذا « القلق » المكين في شخص أحمد العدواني لم يكن قلقاً ثقافياً فكرياً وحسب ، كان قلقاً شاملاً ، ينبع من حساسية مسرفة ، ومحاسبة للنفس قاسية ، ومراقبة لرأى الآخرين تكبلُ الشعور ، وتكبح الانفعالات . إن هموم الفكر ، والمعتقد السياسي ، وحتى العمل في سبيل نصرة هذا المعتقد ، لم تمنع شعراء مثل صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازي ، وبدر شاكر السياب ، ومحمد الفيتوري وغيرهم ، من أن يكون للحب ، بدرجاته وأنواعه في دواوينهم مكان ، وأن يكون لاختلاف علاقات المكان والزمان على قصائدهم انعكاسات ، تتناول الرؤية ، كما تتناول الأسلوب ، وهذا - تحديداً - ما تفتقده قيثارة العدواني الشعرية ، إن المساحة بين بدايته ونهايته قريبة جداً ، بكافة مستويات أو وحدات القياس : الإيقاعية : حيث يسود الرجز ، والنفسية : حيث الترفع والعزلة ، والفكرية : حيث القلق وترقب الأمل الآفل .

لحظات / قصائد قليلة جداً تلك التي استفزته فيها مشاعر معاكسة لنزعته المنظوية ، وإذا أشرنا سابقاً إلى بعض شعراء « المواقف » الذين لم تحل مواقفهم السياسية والفكرية دون ظهور ملامح حياتهم الخاصة ، ونزعاتهم ، ونزواتهم ،

ومخاوفهم وأفراحهم ، فإن شاعرا آخر - مثل نزار قبّاني - يأخذ الاتجاه المضاد ، فهو مشغول ، مشغوف ، مشدود ، إلى عالم المرأة وصورها وحالاتها ، وحالاته معها ، لكنه - مع هذا - يعتبر شاعر « سياسة » ، وقصائده التي أخذت هذه الوجهة كانت - رغم تباعدها - تصنع رأيا عاما ، وتثير حوارا يمتد ، ربما لسنوات .

إننا - على أية حال - لا يصح أن نقيس تجربة شاعر إلى تجربة شاعر آخر ، فلكلّ عالمه الخاص ، ووظيفة النقد أن يكشف أمامنا حدود هذا العالم الخاص ، ويكتشف قوانين عمله ، وخصائص ما أنتج من شعر ، إنما أردنا أن نؤكد - بالمقابلة بين طبائع شعراء متعاصرين - أن العدواني أراد لنفسه أن يكون نمطًا خاصا ، ومستوى ثابتا . وإنها للحظات / قصائد قليلة ، بل نادرة ، تلك التي « افلتت » منه في غيبة هذا الرقيب الذي سلّطه بإرادته على نفسه . ولعله - لهذا السبب الرقابي الإرادي - لا نجد تشابها ، ولا تقاربا بين شعر العدواني ، وأيّ شاعر آخر ، معاصر أو سابق ، حتى وإن رأينا أثرا من هنا أو هناك ، كما أشار الشرباصي ، وتابعه إبراهيم عبد الرحمن ، فإن هذا الأثر يبقى جزئيا ، محدودا ، ولكن شكل القصيدة ، صياغتها ، صورها ، تبقى من صنع هذا العقل وتوليداته التأملية ، ولا تستدعي إلى فكرنا شاعرا آخر .

مثلا : قال العدواني في ختام رثائه لأبيه :

قد كنتَ نوراً للعيون      فصرتَ نورا للقلوبُ

ورأى الشرباصي أن هذا البيت مأخوذٌ من قول العقاد في رثاء « مي » :

كلُّ هذا في التراب      آه من هذا التراب !

وقد أرى غير ذلك ، وأن العدواني تأثر قول الشريف الرضي :

وتلفَّتْ عيني فمُدَّ خَفِيتُ      عني الطُّلُولُ تَلَفَّتْ القلبُ

ومثل هذا قليل ، لا يكاد يصدق على بضعة أبيات .

وهناك خبر استقيناه من بعض المقرّبين إلى الشاعر ، يقول إن الدافع المثير ، أو السبب المباشر لقصيدة « رأس حمار » أن العدواني إبان عمله مدرسا تعرض للوم من أحد مفتشى اللغة العربية ، لخطأ لغوي أو نحوي نسبته إليه ، وكان الشاعر على يقين من صواب رأيه ، وخطأ هذا المفتش ، ومن ثم صنع هذه القصيدة يسخر فيها



من «عالم» كبير ذائع الصيت ، لا يجسر أحد على مناقشته ، لكنك حين ترفع «  
الستار» عن عقله ، ستجد رأس الحمار ماثلاً أمامك !!

هذا الخبر له دلالة مهمة ، مبكرة ، إذ لا نجد فى السياق ما يدل على هذه  
الحادثة ، أو يحدد هُويَّةَ المختفى وراء الستار ، أو صناعته ، أو أنه «تطاول» على  
شخص آخر فراح يَنْقُبُ وراءه ليكشف للناس حقيقة حاله ، بعبارة أخرى : لقد جردَ  
الشاعر هذه الحادثة الفردية الجزئية الوقتية من كل ملابسها الزمنية ، قاصدا صياغة  
«قصة» ذات دلالة مطلقة .

ويبدو أن هذا النزوع إلى الكتابة المتجردة من علاقات الزمان والمكان والناس  
والأحداث ، أخذ عند الشاعر أهمية راسخة ، وارتبط بفهمه لوظيفة الشعر ، وشرط  
«الإنسانية» أو «العالمية» فى الأداء . ولسنا بسبيل مناقشة صواب هذا الرأى ، وقد  
تعرضنا لشيء يتعلق بهذا حين استقرأنا اتجاهات القصائد التى استبعدتها من ديوانه .  
هل يمكن أن نقول إن العدوانى يكتب الشعر بذهنة ، أكثر مما يكتبه بقلبه ؟ وأنه يصدر  
عن وعيه ، أكثر مما يتسلل من وراء وعيه ؟ لقد أدى هذا إلى «غياب» الشعر الذى  
اصطلح على تسميته «الشعر العاطفى» شعر الحب ، وكأن هذا الشاعر لم يكن  
يوما ما «مراهقا» أو «عاشقا» ، إلا فى لحظات / قصائد تعد قليلة جدا . إن  
«الأسئلة» التى تطرحها قصائده المبكرة ، تعطى المؤشر لعمل الذهن ، وإغفال  
الشعور ، والانفعال :

سَأَلْتُ رُوحِي أَيُّ الدَّارِ تَطْلُبُهَا  
قَالَتْ هُوَ الْبَطْلُ الشَّجِيعُ ؟

.....

فَأَجَبْتُهَا : أَيْكُونُ أَرْبَى صَوْلَةً ( قصيدة : أمجاد الورى )

إن قصيدة «البحيرة الخالدة» تنبثق عن ثورة فكر ونزوع عميق إلى التأمل ،  
وإن تكن تمكنت من احتواء هذا الأساس ذهنى فى بناء شعرى مُتَّقَنَ ، ولكن هذا  
الاقتدار لم يكن فى المستوى المطلوب دائما ، فجاءت قصائد ليست قليلة ، ليس لها  
رواء الشعر ورونقه وجماله ، وقدرته على النفاذ إلى النفس ، ظلت بمثابة تشكيل  
لأفكار ، أو «أمثولات» لشرح مواقف والإقناع بآراء فى الحياة وفى الناس .

إننا لا نجد للعدوانى قصائد فى أحداث مهمة ، حركت الوجدان العربى ،

ومست بقوة حياة الجموع الذين كان العدواني « يُؤثر » أن يتحدث عنهم ، وليس إليهم ، وأثرت في المستقبل العربى .

عاصر العدواني حروب فلسطين جميعا ، وشهد حروبا أخرى مؤثرة كحرب استقلال الجزائر ، والحرب الأهلية اللبنانية ، وعاصر أول مشروع للوحدة العربية ، وفشل المشروع ، والدعوة إلى الاشتراكية ، والتراجع عن الدعوة ، وسطوع نجم عبدالناصر ، وأفول النجم بالنكسة ، ورحيله عقب ذلك . . .

إن قليلا جدا من هذا قد انعكس في صور خاطفة ، أو في رموز بعيدة ، أو في نوع من البوح المعاكس ، ومردّ هذا للسبيين اللذين أشرنا إليهما : رغبته في تجريد شعره من أى ملمح زمنى يربطه إلى واقع متغير ، وأن الشعر ينطلق من ذهنه القلق اليقظ المراقب ، وليس من قلبه المتفجر باللوعة والعواطف الثائرة .

وللسبيين السابقين نفسيهما كان اتجاه العدواني إلى القصيدة القصصية ؛ فإن هذا الشكل الفنى خير معين للبوح بالأفكار الخاصة محملة على مواقف الحكاية وشخصياتها ، والحكاية - كذلك - تحمل دلالة عامة ويمكن تجريد مغزاها مستقلا عن مطالب زمانها ، ومن المحتمل أن العدواني لم يكن - فى البداية يملك هذا الوضوح (النظرى) لأهمية البنية القصصية فى الشعر ، وأن التوجه كان بتأثير من شعر شوقى الذى توسع فى هذا الجانب بدرجة غير مسبوقة . إنها ليست مصادفة كاملة أن يقوم محمد سعيد العريان بإصدار الجزء الرابع من ديوان « الشوقيات » عام ١٩٤٣ ، وأن تشغل « الحكايات » مساحة واسعة وهامة فى هذا الجزء ، لقد كان العدواني - ذلك الوقت - فى العشرين من عمره ، وما كان ديوان شوقى ليشغله عنه شىء ؛ وأثر طريقة شوقى فى تشكيل الحكاية واضح تماما فى : « اعتل يوما ملك السباع » ، وحتى طريقته فى صياغة العنوان . ومن الإنصاف أن نشير إلى أمرين :

١ - أن العدواني لم يستجلب نزعته القصصية من محاكاة « نموذج شوقى » ، ربما جسّد أمامه أهمية الأسلوب القصصى وإمكاناته الواسعة ، التى صادفت هوى فى نفس العدواني ورغبته فى ألا يكون تعبيره عن ذاته سافرا ، محددا ، ذلك لأننا نجد الطابع الحوارى ، والحرص على تسلسل الحدث سائدا فى قصائد ، يفترض أنها لم تكتب بدافع القص ، والقصائد الأولى : براءة ، الخلاص ، أمجاد الورى ، البحيرة الخالدة ، نداء ، هند والزائر . . نوّقر الدليل على هذا .

٢ - وأن العدواني استطاع أن يتطور بالشكل القصصى الحكائى ، ويمزجه

بفكره، وموقفه ، بدرجة تجعل القارئ ( المتلقى ) لا يفتن إلى هذا الطابع الحكائى،  
لأنه اندغم بشدة فى سياق الفكرة ، التى تقود الحكاية ، وليست الحكاية التى تقود  
الفكرة .

قصيدة : « معرض اللعب » « اسكتش » قصصى ، غير أن الفكرة الذهنية  
المتجلية فى الختام خطفت الاهتمام :

قلتُ : يا بائعُ : هَـذِي لُـعْبُ  
جاوزتُ أوصافُها حدَّ الفكرِ  
قُمْ بنا نمضِ إلى مَعْـرِضِـهَا  
إنه إحدى أعاجيبِ القـِـدرِ  
ضحِكَ البائعُ منى ومضى  
قائلاً : مَعْـرِضُـهَا دُنْيَا البَشَرِ

لقد انصرف اهتمامنا عن تسلسل الحكاية ، نسينا أننا أمام قصة ، فيها راوية ،  
وحادثة ، وحوار ، ولحظة تنوير ، انصب الاهتمام على المعنى المجرد ، أو تجريد  
المعنى ، وتم إهمال سائر العناصر الفنية ، لأن العدوانى لم يثبت حياة البشر وملامح  
الواقع فى هذه العناصر ، اعتبرها مجرد أدوات تُعين على توصيل الفكرة ، وقد تلقاها  
القارئ فى حدود هذه الوظيفة ذاتها .

إن استدعاء « الحيوان » ليمثل حكاية ، أو ليكون سبيلاً إلى البوح مائل فى :  
« رأس » ، « اعتل يوما ملك السباع » ، « رسالة إلى جمل » ، « معزتنا  
العجفاء » ، « أفكارنا دجاجة » . القصيدتان الأولى والثانية من قبيل حكايات شوقى  
- كما سبقت الإشارة - المتأثرة بدورها بفن صياغة لأفونتين . « الحيوان » فى  
القصائد الثلاث الأخرى ليس موجودا بذاته ، وإنما كما يراه الشاعر ، ويتولى التعبير  
عن علاقة تجاهه . الجمل مجرد رمز للصمود ، وفى القصيدة وسيلة للبوح . والمعزة  
العجفاء هى الوهم الذى نعيشه، والضعف المتسلط ، والغباء المسيطر ، وفى القصيدتين  
: «معزتنا العجفاء » ، و « أفكارنا دجاجة » يفشى العنوان جوهر الرؤية ، ويبدد قدرا

من دهشة التلقى ومفاجأة الاكتشاف . غير أن هذه القصائد ستبقى ذات طابع حكاى، حاول أن يطور الحكاية الحيوانية ، وإن يكن الطابع الذهني عطل هذا التطوير، ولم يبلغ به المدى الذى يجعل منه نمطا أصيلا يتسبب إلى العدواني .

إن « معزتنا العجفاء » صورة رُسمت بكلمات ، صورة شخصية ، تحيط باللامح والمشاعر والانفعالات ، والعلاقات ، وهى بهذا « حكاية » أو قصة شخصية، لم تفتقد حيوية التميز والتنامى الدرامى ، و « الموقف » الذى يكتسب قوة برهانية على دقة التصوير . أما دجاجة أفكارنا، أو كما شاء الشاعر « أفكارنا دجاجة » فإنها الوجه الآخر - المضاد ، أو النقيض ، لمعزتنا العجفاء ، وهى ترسم فى بيئتها ، وسلوكها ، واستسلامها لمصيرها ، وتناقضاتها . على أن نهج القصيدة عند العدواني يستمد عناصر تماسكه ، وقدرته على الامتداد من هذه النزعة « الحكائية » الكامنة فى تصور الشاعر للأفكار ، وطريقته فى تنميتها أو دفعها لتسفر عن معنى كلى .

إن القصيدة « المونولوج » موجودة فى « صفحة من مذكرات بدوى » و « اعترافات عبد » و « رسالة إلى جمل » و « وقفة على طلل » و « من أغاني الرحيل » ، وإذا كان « المونولوج » يصنع الجملة ، ويوطد علاقتها بالجملة التى تليها، بمعنى أنه يقود السياق ، فإن عنصر « الحكاية » هو الذى يحدد معالم هذا المونولوج ما بين البداية والذروة والنهاية .

وهناك قصائد قصصية غير خالصة للمونولوج ، إذ يؤدى فيها « الآخر » دورا مرسوما مؤثرا فى صنع الختام ، ويرصد فيها الفعل ورد الفعل ، كما فى « الناسك وشكوى الشيطان » و « خطاب إلى سيدنا نوح » .

إن ما يعيب بناء بعض هذه القصص / القصائد ، فيصيبها بالخلخلة التى تصيب بعض القصص الثرية حين يتخلف المنطق الحاكم للأحداث الجزئية فتقع تحت طائلة التعسف أو القفز بين ذرى لا تمتد بينها جسور التوصيل . أما فى الشعر فإن هذا القفز مباح من حيث لا يحفل بتفاصيل الواقع ، ولا بمنطق الشاعر ، ويمكن أن تكون القصيدة سلسلة من الانطباعات التى « تبدو » متباعدة ، ولكنها يجب أن تشير انفعالات تتصاعد ، دون تراجع ، وهذا ما لم يكن موضع عناية لدى العدواني فى بعض هذه القصائد ، كما فى قصيدة « مدينة الأموات » تلك المدينة التى يصفها أولا وصفا منفردا ، بأنها تحجرت ، وأنها من قبور ورمم ، ثم يقول إنها « تكره أن تغرد

الطيور « !! فهذا تراجع يؤدي إلى خلخلة الانفعال المتصاعد ، ويشته . وفي قصيدة : « يا جيلنا » يوصف هذا الجيل بأنه جيل الضياع والصراع والقدر ، جيل كَفَرَ بكل أمجاد البشر ، ثم يوصف بأنه الجيل « الذي يعيش في قلق » !! إن أحمد العدوانى الذى قرأ فى التراث العربى كثيرا لم يحاول أن يتداخل فى شعره مع هذا التراث المتنوع ، ولكى يتضح ما نريد يمكن أن نقلب صفحات شعراء الجيل التالى للعدوانى :

خليفة الوقيان ، ويعقوب السبيعي ، وعبد الله العتيبي ، ومن قبلهم محمد الفايز ، سنجد قصائدهم تستوحى ، أو تعارض ، أو تستنطق شخصيات الشعراء كالمعري ، والأعشى ، وأبى محجن الثقفى وغيرهم . أما العدوانى فإنه ظل حبيس فكره الخاص ، وتأملاته الذاتية ، كأنما حكم على التراث بانقضاء مفعوله ، لانقضاء زمانه . ويتأكد هذا حين نجد فى قصائده المبكرة روحا أو رائحة من لغة الشعر القديم وصوره ، ثم لا يلبث هذا أن يتراجع حتى يختفى تماما فى القصائد الأخيرة ( ما بعد شطحات فى الطريق ) ، إنه يلتفت فى الأخير جدا إلى قصة سيدنا نوح ، فيستدعيها وطنه من طوفان الحرب ( العراقية الإيرانية ) التى ظهرت نذرها بسيطرة الملالي على الحكم فى إيران ، ولعل العدوانى قرأ قصيدة أمل دنقل ، إذ ذكر ابن نوح ، واعتبره ضحية ، وهذا غير ما وصف به فى القصة القرآنية .

وهناك قصيدة أخرى أخذ « التناص » فيها اتجاهها مخالفا ، هى قصيدة : « فى المقبرة : بين الصدى والطيف » ( ابريل ١٩٥٠ ) وقد ذكر سليمان الشطى فى هامش القصيدة أن العدوانى استوحاها من قصيدة للشاعر الإنجليزى توماس هاردى ، وهذا صحيح ، ولكن : كيف اتصل بالقصيدة الأصل ؟ وإلى أى مدى ساير روحها أو التوى بها لتوافقه ؟

قصيدة توماس هاردى ترجمها العقاد عن الإنجليزية : وأثبتها فى سياق إحدى مقالاته بعنوان « الشعر فى مصر » وقد نشرت المقالة عام ١٩٢٧ ( فى مجلة : البلاغ الأسبوعى ) ثم أعيد نشرها فى الجزء الأول من كتاب « ساعات بين الكتب » عام ١٩٢٩ ، ونشر الكتاب نفسه مرة أخرى عام ١٩٥٠ ، وتضمن نص القصيدة بالطبع . بين هذين التاريخين ، فى عام ١٩٤٣ صدر كتاب « النقد الأدبى » لسيد قطب ، تلميذ العقاد ، متضمنا هذه القصيدة المترجمة ، مع إظهار الإعجاب بها . وهذا نص ترجمة

العقاد ؛ الذى يقدم له بقوله إن هذه القطعة تصف لنا عبثَ العزاء الذى يتلمسه  
المفقودون فى وفاء القرابة والأصدقاء :

« - آه ! إحالك تحفرُ عند قبرى يا حبيبى ، لتغرسَ على حَوَافِيهِ أشجار  
السَّذاب؟! »

- كلا ! حبيبك ذهب البارحة ليخطبَ كريمةً من أجمل كرائم الثراء ، وهو  
يقول فى نفسه : ماذا عليها من ضميرٍ أن أنقضَ عهديَ لها فى الحياة .

- إذن من ذلك الذى يحفر فى ناحية القبر ! أقاربى الأعزاء؟!!

- لا يا بُنيةُ ! إنهم يجلسون هنالك ويقولون ماذا يجدى ! أىُّ نفعٍ لهذه  
الأشجار والأزهار ! إن روحها لن يُفْلِتَ من برائن القضاء ، خلال ذلك التراب  
المركوم .

- ولكنى أسمع حافرا يحفر هناك . فمن ذا عسى أن يكون؟! أهو عدوّتى  
اللثيمة الرعناء؟!!

- لا ، إنها حين علمت أنك عبّرتَ الباب الذى لا مفر منه ضنّتُ عليك  
بالعداوة ، ولم تجدك أهلا للكُره والبغضاء ، فما تبالى اليوم فى أى مرقدٍ ترقدين .  
- إذن من يكون ذلك الحافر على قبرى؟! فقد أعيانى الظن وأقررت  
بالإعياء!

- أوه ! إنه أنا يا سيدتى الودود ! أنا كلبك الصغير أعيش بقربك ، وأرجو  
ألا يزعجك ذهابى ومآبى فى هذا الجوار .

- آه نعم ! أنت الذى تحفر على قبرى ! عجباً ! كيف غفَلْتُ عنك ، ونسيتُ  
أن قلبا واحدا وافيا قد تركته بين تلك القلوب الخواء ! وأى عاطفة لعمرك فى قلوب  
الناس تعدل عاطفة الولاء فى فؤاد الكلب الأمين؟!!

- سيدتى إننى أحفر عند قبرك لأدفن فيه عظمة أعود إليها ساعة الجوع فى  
هذه الطريق ، فلا تَعْتَبِ على إزعاجك ! فقد نسيت أنك فى هذا المكان تنامين نومك  
الأخير . «

( لتوثيق النص : ساعات بين الكتب للعقاد ، أعلام الأدب المعاصر فى مصر:  
العقاد ، لحمدى السكوت ، شعراء ما بعد الديوان ، لعبد اللطيف عبد الحليم ) .

هذه هى الصيغة التى قرأها العدوانى ، سواء كان لقاءه بها عن العقاد مباشرة ،

أو عبر إعجاب سيد قطب بالقصيدة ، نقلها - منسوبة إلى مؤلفها ومترجمها - في كتابه ، مع إضافة تحليل موجز ، وها هنا مسألة طريفة ، فإن العدواني الذي حاكى الأصل - عبر الترجمة - والتزم بأسلوبه ورؤيته المتشائمة لم يشر ( حين نشرت القصيدة على صفحات مجلة البعثة ) إلى مصدرها ، وجاءت الإشارة في هامش صفحة الديوان من فعلٍ آخر ، وليس بإرشاد الشاعر نفسه .

أما سلوك سيد قطب تجاه هذه القصيدة فإنه أشد تعقيدا والتواء ، وأقرب إلى « طبائع » الشعراء في التعامل مع « بعض » مصادر تجاربهم الفنية . في ديوانه<sup>(١)</sup> نجد مقدمة وقصيدة بعنوان « السر أو الشاعر في وادي الموتى » ، ويشير جامع الديوان أنها نشرت عام ١٩٣٤ ، وبقراءة المقدمة يباعد سيد قطب أنظارنا عن قصيدة هاردي التي ترجمها العقاد ، ونشرت قبل هذا التاريخ مرتين ، وكان قطب تلميذا للعقاد ، ينهج نهجه ويردد أفكاره الأدبية ، ولكننا إذا قرأنا القصيدة وجدنا آثار هاردي واضحة في مرحلة أساسية من تكوينها ، وأنها التي صنعت « الرؤية » - أو الموقف الروحي الذي تقفه القصيدة من الحياة وأخلاق الناس .

يذكر سيد قطب أنه هو شخصيا مشغوف بزيارة المقابر مع إقبال الليل وإدباره ، وأنه فكر في دوافعه الغامضة لهذا الشغف ، وظل هذا - كما يقول - ست سنوات إلى أن كتب : « السر ، أو الشاعر في وادي الموتى » ، ويتضح لنا الآن أن هذه السنوات الست هي الفاصل الزمني بين نشر « ساعات بين الكتب » والتفات سيد قطب للقصيدة وإمكان الإفادة منها ، وبين صناعة قصيدته ، التي حاول ألا تكون صيدا سهلا في شباك هاردي ، فجعل « الشاعر » يزور المقابر ، فيحس به بعض الموتى ، ويتبادلون بشأن الزائر المجهول حوارا ، يظنه كل منهم أنه قادم لزيارته لعلاقة بينهما كانت في الحياة ؛ فبعد ترديد الشطر : « من الطارق الساري خلال المقابر » يبدأ حوار الأحداث :

وقال فتى منهم حديثٌ قدومه	بنغمةٍ إشفاقٍ ، ونبرةٍ ساخرٍ !
لعل الذي قد دبَّ في ذلك الحمى	وأيقظ في أحشائه كل سادرٍ
أخو صَبْوَةٍ ، يهفو إلى قبرٍ ميّتٍ	له عنده وجدٌ وتحنُّانٍ ذاكِرٍ
يقربه منها التذكر والهوى	وتبعده عنها غلاظُ السـتـائر

(١) جمع وتوثيق وتقديم: عبد الباقي محمد حسين ، ط ٢ عام ١٩٩٢ دار الوفاء بالمنصورة .



وما أخدع الحب الذى فى ديارهم !  
وقالت لهم أم وفى صوتها أسى  
ألا ربما كانت ثكولاً حزينَةً  
وربما كانت عجوزاً تأيَّمتْ  
وقد ذهبوا فى حَدْسِهِمْ كُلِّ مذهب  
وجلَّجلَ صوتُ الشيخِ يَدْوَى كأنما  
مَنْ الطارقُ السَّارى خلالَ المقابرِ  
يُغشى على أبصارهم والبصائرِ  
ونبرة تحنان ، وكتِّمان صابر  
على فَلْذَّةٍ من قلبها المتناثرِ  
وضاقت بدهرٍ ناضبِ العَوْنِ غادرِ  
وفيما حوته نفسه من مشاعر  
هو الدَّهرُ فى صوتٍ من الرُّوعِ ظاهر :  
فأقلق منا كلَّ غافٍ وساهرٍ ؟

وفجأة يتكلم « أخو الأحياء » - الشاعر - ليسأل عن سر الحياة والموت ، ويتبادل الحوار مع ذلك الشيخ الميت !! هذه هى الإضافة التكميلية التى حاول بها سيد قطب أن يلفت الانتباه عن « الأصل » الذى انطلق منه ، وأن يحرر رؤيته من قيد ذلك الأصل ، والمقابلة بين النصين تثبت هذه الصلة المباشرة ، ثم كان إظهار الإعجاب بفصيدة هاردى ، ونشرها - مجدداً - فى كتاب « النقد الأدبى » دليلاً ثانياً على قوة تلك الصلة المباشرة .

وكما تعرفنا على الأصل ( عند هاردى ) وعلى أول محاولة تناصٍّ مع هذا الأصل ( عند سيد قطب ، بصرف النظر عن أن أحمد العدوانى اطلع على محاولة قطب ، أو اكتفى بالأصل ، وهو ما نرجحه ) فإننا نضع محاولة العدوانى أمامنا لتتضح جهود الشاعر العربى ، وأوجه تعامله مع قصيدة تنتمى إلى تراث آخر مختلف :

### فى المقبرة بين الصدى والطيف

الصدى : يا طيف ! يفديك أسمى ما تبتغى عند رمسى  
أأنت زوجى التى كان حبُّها ملءَ نفسى ؟  
أأنت تجددُ أنسى بها ، وترثى لبؤسى  
الطَّيف : كلا ! فزوجك التى كانت عليك حانية  
زفت إلى غيـرك فانسابت عليه راضية

وَنَسِيتُ مَا كَانَ مِنْكَ      فِي اللَّيَالِي الْخَالِيَةِ  
الصَّدَى : إِذْنُ ، فَأَنْتَ صَدِيقُ      مِنْ أَصْدِقَاءِ شَبَابِي  
هَاجَتْ بِهِ ذِكْرِيَاتُ      عَنِ الْمَغَانِي الْعِذَابِ  
فَجَاءَ يَبْعَثُ عَهْدًا      قَدْ انطوى فِي التَّرَابِ  
الطِّيفُ : كَلَا ! وَكُلُّ صَاحِبِ      عَهْدَتِهِ فِيمَا خَلَا  
بِكَأَكْ ثُمَّ اخْتَارَ صَحْبًا      مَخْلُصِينَ وَسَلَا  
وَمِنْ تَوَلَّاهُ الْبِلَى      فَذِكْرُهُ شَرُّ الْبَلَا  
الصَّدَى : اللَّهُ دَرَكُ قَل لِي      مِنْ أَنْتَ يَا بَنَ الْحَيَاةِ ؟  
لَقَدْ وَعِظْتَ فَأَشْفَيْتَ غُلَّتِي بِالْعِظَامَاتِ  
مَا أَنْتَ إِلَّا حَكِيمٌ      يَطِبُّ لِلْمَشْكَلَاتِ  
الطِّيفُ : خَفُضْ عَلَيْكَ إِنِّي      بَعْضُ كِلَابِ الْبَادِيَةِ  
جِئْتُ لَكَ أَدْفِنُ عَظْمَ      مَا فِي الرُّفَاتِ الْبَالِيَةِ  
حَتَّى إِذَا جَاءَ الطَّوَى      عَلَى عُدَّتْ ثَانِيَةِ  
أَقْتَاتِ عَظْمًا لَمْ تَزَلْ      لِلزَّادِ فِيهِ بَاقِيَةِ  
وَاسْتَجْمُ سَاعَةً      مِنْ الْحَيَاةِ الْقَاسِيَةِ

ربما كان من المهم أن نستعيد المذهب الفني الذي كان سائدا حين أثر العقاد قصيدة توماس هاردي بالترجمة ، وحين التفت إليها سيد قطب ، فحاول كسوتها زيا مختلفا لم يتمكن من إخفاء الهيكل الأساسي ، بين عشرينيات هذا القرن وثلاثينياته كان التيار الوجداني العاطفي ( الرومانسي ) هو السائد في مصر ، وفي الشعر العربي عامة ، بل في الأدب شعره ونثره ، كانت أصدا « أبوللو » و « المهجر » و « الديوان » تتجاوب أو تتخالف وتتجاذب لكنها لم تبتعد عن العاطفية الزائدة ، وطرح الأسئلة التي لا تجد جوابا ، والهرب من الواقع لالتماس السلوى في طائر أو غابة أو مقبرة ، يتوجه إليها الشاعر يبحث عن جواب أسئلته المعلقة ، حين اقتنص أحمد العدواني هذه القصيدة / التجربة ، كان المناخ الاجتماعي ، والمذهب الفني قد اختلف كثيرا ، مع هذا فإنها تجاوبت مع وجدانه الخاص ، مع مبالغات البداية ،

وأحزان الشاب الحالم بالمثال ، فلا يجد إلا الواقع المبتسر المحبط ، فهذه القصيدة عند العدواني تستمد شرعية وجودها من عالمه النفسى ونزعتة المتشائمة ، ولعله - لهذا السبب - لم يكد يفطن قارئ لشعر العدواني إلى أنها تمثل « نَفْسًا » غريبا ، أو مستجلبا ، إنها تمضى فى سياق قصائد البداية منسجمة إلى حد كبير ، وكأنها قطعة من قلبه الحزين الذى نجد موجات أساه المبكرة فى « اصبرى يا نفس » و« الخلاص » و« أمجاد الورى » وغيرها .

### ● ونخلص الآن إلى هذه النصوص الثلاثة :

وما يعنينا هنا أن نرى كيف تصرف كلا الشاعرين : سيد قطب وأحمد العدواني ، تجاه مصدر واحد ، حاول كل منهما أن يدخل معه فى علاقة .

اختار سيد قطب بحر الطويل ، وهو بطيء ، جليل ، قد يناسب التعرض لفلسفة الموت ، ولكنه لا يناسب الشكل الحوارى ، ووصفَ المَشَاهِدِ ، وتحريكها ، وبقراءة قصيدته يتبين لنا أن هذا المقطع - وهو ذو شكل حوارى - يعجز عن أن يضعنا داخل الموقف ، إن فنية الحوار تفترض أن يكون من جُمْلٍ قِصار ، ومن بيت أو بيتين ، أو بعض بيت ، لينتقل الحديث إلى آخر ، وهكذا .

أما التأملات فإنها تطبق الاسترسال ، والبطء الذى يجسّد التمعن وتقليب الأفكار . أما التوقع ، والمفاجأة ، واللهفة على تحقيق هدف ، وهى الانفعالات التى تسود هذا الموقف فكانت تستدعى وزنا آخر رشيقا ، سريع الإيقاع .

وفى التشكيل الموسيقى يكون أحمد العدواني موفقا إلى حد كبير ، فقد جعل قطعته حوارا يتردد بين شخصين وحسب : الصَّدَى ( أو الجَدَث ) والطَّيْف ( الشبح القادم فى الظلام يحفر فى تراب القبر ) وقد تحرك الوزن بين بحرین ، فجاءت تساؤلات الصدى المتلهفة من بحر المجتث : ( مستفع لن فاعلاتن ) والتزم بهذا النسق فى المقاطع الثلاثة المنسوبة إلى الصدى .

وجاءت إجابات الطَّيْف من مجزوء الرجز : « مستفعلن متفعلن » والتزم بهذا النسق فى المقاطع الثلاثة المنسوبة إلى الطيف ، إن هذا الإيقاع القصير ، المتسارع هو الذى يحفظ للحوار طابعه التلقائى ، ويجسّد حركة الفكر القلق ، والتوقعات الخائبة .

هل اختار أحمد العدواني هذين الوزنين عن عمد ، أم أنها المصادفة الموفقة ؟ مهما يكن من أمر ، فإنه العلاقة النغمية الإيقاعية بين البحرین لا تكشف عن جذر

يمكن فلسفته ، على أن الأمر - كما يرى الدكتور رفعت الفرنواني - لا يخلو من قرابة موسيقية ، تتضح في الجامع المشترك بين المجتث والرجز ، وهو التفعيلة الأولى ( مستعلن ) في حين تختلف الأخرى ما بين ( متعلن ) في الرجز ، و ( فاعلاتن ) في المجتث .

مما يعنى - في النهاية - أن الشاعر اختار الشطر الموسيقى من خطوتين ، الأولى : متفقة ، والأخرى : مختلفة ، فها هنا اتصال وتوافق ، ثم انقطاع واختلاف محسوب ، أو محدود . ومثل هذا يقال عن القافية الموحدة في قصيدة سيد قطب ، والمتغيرة في قصيدة العدوانى .

أما أطراف الحوار ، أو شخصيات الموقف ، فهي في الأصل - عند توماس هاردى - فتاة في مقتبل العمر ، وكلب كان لها في حياتها . طبيعى أن يكون حبيبها أول حاضر إلى خاطرها ، فإذا خاب توقعها ظنت القادم أقاربها ، فلما خاب أملها فيهم ، انتقلت إلى الاتجاه المضاد ، أن يكون الحافر عدوتها اللثيمة ( ولابد أنها منافسة في حبها الدنيوى ) فإذا كان العشاق ، والأقارب ينسون ، فربما يتذكر الأعداء بدافع الكراهية وغريزة الانتقام !! ويفشل هذا الاحتمال الثالث ، وهنا تتعلق بآخر ما يمكن تصوره ، حين عرفت أن القادم كلبها . . ولكنها تكتشف - للمرة الأخيرة - أن الدافع ليس الذكرى والحنين ، وليس البغضاء والانتقام ، فالأحياء مشغولون بمنافعهم ، وحتى هذا الكلب جاء ليحقق منفعة يدافع فيها عن حياته !!

توسع سيد قطب بإدخال الشاعر الحى - وليس الكلب - طرفا ، بل أصبح الطرف الأساسى ، يستعين به على الانتقال بمحور القصيدة من أن « النسيان قانون الأحياء » إلى « البحث في سر الوجود والفناء » . ثم تعددت الأصداء ، أو الأحداث : الفتى ، والأم الثكلى ، والشيخ ، وقد استدعى كل منهم ما يناسب نوعه وعمره وتجربته .

أما العدوانى فقد أجرى الحوار بين طرفين ( الصدى والطيف ) وجعل الصدى لرجل ، ظن القادم زوجه ، ثم أحد أصدقائه ، وهنا نلاحظ أنه يقترب من الأصل ، ويبتعد ، فيحقق جوهر الرؤية ، ولكن يغير ما لا يتوافق والذوق العربى . إن الموت للرجل ( عكس ما فعل هاردى ) والنسيان من المرأة ، والبحث عن زوج جديد والانشغال به عن الماضى هو ما يجارى العقائد العامة ولم يدخل العدوانى صلة

القربة فى اختبار النسيان ، ووضع مكانها صلة الصداقة ، وجعلها « صداقة شباب » شديدة الشغف فى حينها ، سريعة النسيان أمام المتغيرات ، وحركة الزمن .

كذلك استبعد تماما الاحتمال الثالث ، وهو أن يكون القادم عدوا جاء ليكيد للحدث المنزوى ، فالقاعدة أن الموت يسقط العداوات ، والأخلاق ترى أن نذكر محاسن موتانا ، ففى هذا جفاء ومجانبة للعرف والقيم السائدة . وكذلك يهمل علاقة الإنسان والكلب ، إنه ليس كلب « الصدى » ، إنه كلب مُنكر : « بعض كلاب البادية » وقد أجمل فى هذا الوصف أسباب الجوع وشظف الحياة وتوقع معاناة « الحياة القاسية » . وقد كان استخدامه « للصدى » - بديلا لاسم بشرى ، مجارة لمعتقدات العرب القدماء ، عن الروح التى تتحول إلى طائر ، وأن هذا الطائر يتكلم وينادى الأحياء .

لقد استطاع - بهذا التشكيل الخاص - أن يجرّد القصيدة من هيئتها الغربية ، وأن يعيد تشكيلها لتصبح مُعبّرة عن رُوح عربية ، تمتد جذورها فى تربتها الطبيعية ، لا نقصد - بالطبع - العبارات الجاهزة القديمة ، مثل : « لله درك » و « خفض عليك » فربما كانت هذه من عوامل الضعف التى تصرف قدرا من شعور المتلقى الحديث عن التجارب مع التجربة فى ذاتها ، وإنما نقصد مجموع تلك التغيرات ، بالحذف والإضافة والاختصار ، التى أدخلها ، فقدم إلينا قطعة هى فِكْرِيًّا لم تغادر الأصل ، وفَنِيًّا هى أصل بذاتها ، تنتمى إلى شعر أحمد العدوّانى .



## الفصل الثالث

### مُذَهِّبَةُ العَدَوَانِي شَطَحَات فِي الطَّرِيقِ

- ١ - توطئة •
- ٢ - وصف القصيدة •
- ٣ - البنية اللغوية •
- ٤ - المعجم الصوري •
- ٥ - التشكيل الصوتي •
- ٦ - تداعيات مختلفة •
- ٧ - هل « الكل » في قصيدة ؟ •





## مُذْهَبَةُ الْعَدَوَانِي شَطْحَات فِي الطَّرِيقِ

- ١ - هَاتِ اسْقِنِيهَا !! لَسْتُ مِنْ سُمَّارِي  
إِنْ لَمْ تَكُنْ لِلْكَاسِ رَبُّ السُّدَارِ
- ٢ - هِيَ بِنْتُ مَنْ؟؟ الشَّمْسُ دَارَةُ أَهْلِهَا  
أَبْدَأُ وَنَحْنُ الْأَهْلُ لِلْأَقْمَارِ
- ٣ - أَنَا مَنْ إِذَا شَعْتُ عَلَيْهِ تَفْتَحَتْ  
دُنْيَاهُ عَنْ رَوْضٍ وَعَنْ أَطْيَارِ
- ٤ - وَلَمَحْتُ أَسْرَارَ الْوُجُودِ تُطِيفُ بِي  
نَشْوَى وَأَرْدَانُ الْجَمَالِ جَوَارِي
- ٥ - دَعْنِي ، وَمَا رَغَمْتَهُ كُفَّارُ بِهَا  
عَنْ إِيْمَهَا ، فَالْتَأَرْ لِلْكَفَّارِ
- ٦ - صَلَّيْتُ لَمَّا امْطَرَتْ بِأَنْوَارِهَا  
مَا لِي وَجَعَ الْبَصَرُ لَوَاتِ الْأَنْوَارِ
- ٧ - وَوَقَفْتُ بِالْوَادِي الْمُقَدَّسِ سَاعَةً  
بِالْخَيْدِ عَنْ نَفْحَاتِهِ أَشْعَارِي

- ٨ - الله للعُشَاقِ فِي سَبَّحَاتِهِمْ  
مَسَّـوَا ضِيفَا فَاخْلُدِ بِالْأَذْكَارِ
- ٩ - رَافَقَتْهُمْ فَعَرَفْتُ بَيْنَ رَبُّوْعِهِمْ  
أَهْلِي ، وَطَابَتْ عِنْدَهُمْ أَخْبَسَارِي
- ١٠ - مَغْنَايَ فِي دُنْيَايَ صُحْبَةُ مَعْشَرِ  
حَفَلْتُ مَنَاسِكُهُمْ بِكُلِّ عَمَّـارِ
- ١١ - زَانُوا اللَّيَالِي سِيرَةً وَعَقِيدَةً  
لَكِنْ تَوَارَوْا فِي حِمَى مُتَوَارِي
- ١٢ - قَوْمٌ إِذَا أَدْرَكْتَ مَا نَهَضُوا لَهُ  
قُلْتُ : الْمُلُوكُ تَلُوحُ فِي الْأَطْمَارِ !!
- ١٣ - الْغَارُ سَهْلٌ مُمَرَّعٌ بِحُضُورِهِمْ  
وَالسَّهْلُ حِينَ غِيَابِهِمْ كَالْغَارِ
- ١٤ - إِنِّي عَلَى آثَارِهِمْ سَارٍ ، وَلِي  
فِيهِمْ مَكَانُ الْكَوْكَبِ السَّيَّارِ
- \* \* \*
- ١٥ - يَا رِيحُ !! حَتَّامَ الْغُبَارِ يَلْفُنِي  
مَنْ لِي بِرِيحٍ غَيْرِ ذَاتِ غُبَارِ
- ١٦ - أَوْ كُلَّمَا قَارَبْتُ صَفْوَ شَرِيعَةٍ  
طَمَّتْ عَلَيَّ سَحَابُ الْأَكْدَارِ ؟؟

- ١٧- لَا!! لَنْ أَحِيدَ عَنِ الْبَذَارِ وَإِنْ رَعَتْ  
 زَرْعِي الْجَرَادُ بِجَيْشِهَا الْجَرَارِ
- ١٨- يَا رَبُّ !! عَفْوِكَ إِنِّي فِي حَيْرَةٍ  
 دَهْيَاءَ غَالِبَةٍ عَلَى أَطْسُوَارِي
- ١٩- تَتَبَرَّجُ الْأَوْزَارُ لِي فَاجِيئُهَا  
 وَأَعُودُ الْعَيْنُ فِتْنَةً الْأَوْزَارِ
- ٢٠- وَأَعَانِدُ التِّيَّارَ ثُمَّ يَهِيْبُ بِي  
 نَزَقٌ فَأَرْكَبُ غَارِبَ التِّيَّارِ
- ٢١- وَتَزُورُنِي الْخَطَرَاتُ فِي غَسَقِ الدُّجَى  
 فَلِذَا الْبُرُوقُ مَوَاقِبُ الزَّوَارِ
- ٢٢- وَكَأَنَّ نَفْسِي كَوَكَبٌ مَتَالِقُ  
 يَهْمِي بِأَفْرَاحِ السَّنَى الشَّرَارِ
- ٢٣- وَادِيرُ طَرْفِي - وَالْوُجُودُ صَحَائِفُ  
 شَتَّى - فَأَشْهَدُ وَحْدَةَ الْأَسْنِفَارِ
- ٢٤- وَتَزُولُ أَضْوَاءُ الْبَيَارِقِ فَجَاءَةً  
 وَيَطُولُ بَعْدَ زَوَالِهَا اسْتَفْسَارِي؟؟
- ٢٥- وَتَسُدُّ أَشْيَاءُ الظَّلَامِ مَطَالِعِي  
 وَيَضِيقُ دُونِي وَأَسِيعُ الْمِضْمَارِ
- ٢٦- وَأَسَائِلُ الْأَثَارِ عَنْ أَعْيَانِهَا  
 وَأَظْلُ بَيْنَ الشَّكِّ وَالْإِنْكَارِ
- ٢٧- أَوَاهُ مِنْ هَمِي ! وَأَيْنَ أَفِرُّ مِنْ  
 جَبَرُوتِ سَطْوَتِهِ وَكَيْفَ فِرَارِي؟؟

٢٨- يا رَبُّ ! أَقْلَقْتَ الرِّيحُ سَفِينَتِي !!

فَامْنُنْ عَلَيَّ بِشَاطِئِ اسْتِقْرَارِ !!

\* \* \*

٢٩- يا مَنْ تَجَلَّى الطُّهْرُ فِي قَسَمَاتِهَا

ضَحِيَّانَ يَحْكِي طُلْعَةَ الْأَسْحَارِ

٣٠- نَادَيْتَنِي فَاَنْهَلْ صَوْتُكَ فِي دَمِي

خَمْرًا بِلاَ كَرَمٍ وَلاَ خَمَّارِ

٣١- لَا تَكْتُمِي بَيْنِي وَبَيْنَكَ قِصَّةً

أَسْرَارُ قَلْبِكَ فِي الْهَوَى أَسْرَارِي

٣٢- هَاتِي حَدِيثَ الرُّوحِ عَنْ أَشْوَاقِهَا

فِي غَابَةِ الْأَشْوَاكِ وَالْأَزْهَارِ

٣٣- قُولِي بِهِمْ لِي فَعِنْدِي مِثْلُهُ

هَمْ أَدِلُّ بِهِ عَلَى الْأَقْدَارِ

٣٤- إِنِّي أَسِيرُ الصَّمْتِ ! مُنْذُ تَعَلَّمْتُ

نَفْسِي تَمَرُّدَهَا عَلَى الْأَسَارِ

٣٥- أَسْتَقْبِلُ الدُّنْيَا بِنَظَرَةٍ سَاخِرٍ

وَأُضَالِعِي ضَيْفُ عَلَى الْجَزَارِ !

٣٦- لَكِنْ إِذَا ثَارَ الْحُمَاةُ بِمَوْطِنِ

سَابَقَتْهُمْ وَهَفَّتْ لِلثُّوَارِ

٣٧- وَإِذَا تَجَبَّرَتِ الْخُطُوبُ عَصِيَّتُهَا

وَنَقَرْتُ حِينَ الظُّلَمِ أَيَّ نَفَارٍ

\* \* \*

٣٨- أَفْ لَأَقْوَامٍ عَلَى سِيَمَائِهِمْ

وَسَمُ الْمَذَلَّةِ شَأْنُهُ الْآثَارِ

٣٩- وَلِدُّوا عَلَى أَنْيَارِهِمْ فَتَعَوَّدُوا

أَلَّا حَيَاةَ لَهُمْ بِلَا أَنْيَارِ

٤٠- وَغَدَّوْا دُرُوعًا لِلطُّغَاةِ وَتَارَةً

نَعْلًا لَهَا فِي مُوَحِّلِ الْأَقْطَارِ

٤١- يَهْنِيهِمْ ذُلُّ النَّعِيمِ فَإِنَّهُ

جِسْرُ اللَّثِيمِ إِلَى مَقَامِ الْعَسَارِ

٤٢- رَاحُوا بِمَغْنَمِهِمْ وَعُدْتُ بِمَأْتَمِي

شَتَّانَ بَيْنَ شِعَارِهِمْ وَشِعَارِي

٤٣- عَهْدُ الْأَلَى شَادُوا الْعُلَا لِي سُنَّةٌ

وَكَذَاكَ كَانَتْ سُنَّةُ الْأَخْرَارِ

٤٤- يَا بِنْتَ أَهْلِي فِي ضَمِيرِي شُعْلَةٌ

بَيضَاءُ كَانَتْ فِي الْحَيَاةِ مَنَارِي

٤٥- أَنَا سَائِحٌ دُنْيَاهُ تَحْتَ مَدَاسِهِ

مَا هَمَّهُ مِنْ سَادَةِ الْأَمْصَارِ !

- ٤٦- لَيْلِي مُنَادِمَةُ النُّجُومِ عَلَى السُّرَى  
ومَعَ الشُّمُوسِ الطَّالِعَاتِ نَهَارِي
- ٤٧- وَإِذَا نَزَلْتُ بِرَوْضَةٍ مَمْطُورَةٍ  
وَأَلِفْتُ طِيبَ الرُّوضَةِ الْمِعْطَارِ
- ٤٨- أَلْقَى عَصَا التَّيَّارِ تَحْتَ ظِلَالِهَا  
فَتَعُودُ لِي رَوْضًا عَصَا التَّيَّارِ
- ٤٩- أَوَّلًا . . . فَلِي عِنْدَ الْمَسَالِكِ وَقْفَةٌ  
تَهَبُ الْمُسَافِرَ عِبْرَةَ الْأَسْفَارِ
- ٥٠- فَأَشَاهِدُ الْأَغْرَاسَ - وَهِيَ كَرِيمَةٌ  
تَنْمُو وَتُزْهِرُ رَغْمَ كُلِّ حِصَّارِ
- ٥١- وَأَرَى تَبَاشِيرَ الصَّبَاحِ مُنِيرَةً  
وَقُوَى الظَّلَامِ عَلَى شَفِيرِ هَارِ
- ٥٢- وَالْعَالَمُ الْمُنْهَارُ يَبْخَعُ نَفْسَهُ  
وَالسُّوسُ أَصْلُ الْعَالَمِ الْمُنْهَارِ
- ٥٣- رَفَضَ الْحَيَاةَ هِضَابَهَا وَجِبَالَهَا  
وَأَرَادَ أَنْ يَبْقَى عَلَى الْأَغْوَارِ
- ٥٤- وَبَنَى الْجِدَارَ لِكَيْ يُدَاجِيَ بُوْسَهُ  
وَالشَّمْسُ تَطْلُعُ فَوْقَ كُلِّ جِدَارِ
- ٥٥- وَهَفَا إِلَى الْأَحْلَامِ دُونَ حَقِيقَةٍ  
وَصَبَا إِلَى الْأَشْجَارِ دُونَ ثِمَارِ

- ٥٦- وَتَهَيَّبَ الْافْكَارَ أَنْ تَحْيَا بِهِ  
وَمَنْ الْبَلَاءُ تَهَيَّبُ الْافْكَارَ !!
- ٥٧- وَيَرْوَحُ لِلْأَحْجَارِ يَسْتَشْفِي بِهَا  
وَالدَّاءُ كُلُّ الدَّاءِ فِي الْأَحْجَارِ  
\* \* \*
- ٥٨- قُلْ لِلَّذِي طَلَبَ الْحَيَاةَ رَخِصَةً  
احْذَرْ خِدَاعَ الْهَاجِسِ الْغَرَّارِ
- ٥٩- خُذْ مِنْ حَيَاتِكَ جَانِبًا تَسْمُو بِهِ  
وَاتْرُكْ هَوَانَ الْعُمَرِ لِلْأَغْمَارِ
- ٦٠- وَاصْعَدْ إِلَى الْقِمَمِ الْكِبَارِ مُكْرَمًا  
أَوْ عِشْ حَلِيفَ مَهَانَةٍ وَصَفَّارِ
- ٦١- إِنَّ الْحَيَاةَ سَيُولَهَا وَسَحَابَهَا  
جَاءَتْكَ بِالْأَمْطَارِ وَالْأَنْهَارِ
- ٦٢- هِمَمُ الَّذِينَ عَلَى الْمَجَاهِلِ أَقْدَمُوا  
ذَهَبَتْ حَيَاتُهُمْ بِكُلِّ فَخَّارِ
- ٦٣- مَنْ خَافَ مِنْ لَهَبِ التَّجَارِبِ جَذْوَةً  
دَارَتْ لِيَالِيهِ عَلَى التَّكْوَارِ
- ٦٤- هِيَ سَاعَةٌ حَرَنَ الْمَسِيرُ إِرَاءَهَا  
عِنْدَ الْمَصِيرِ وَلَاتَ حِينَ خِيَارِ



٦٥- إِمَّا مَلَكَتْ عَلَى الزَّمَانِ مَدَارَهُ  
أَوْ عُدَّتْ مَحْكُومًا بِكُلِّ مَدَارٍ

\* \* \*

٦٦- كُشِفَ السِتَارُ . فَكُلَّ مَنْ هَابَ الرُّدَى  
أَمْسَى يُطَالِعُنَا بِلا أَسْتَارِ  
٦٧- تَخَشَى الدَّمَارَ عِصَابَةٌ أَعْطَانَهَا

غَصَّتْ مَرَايِضُهَا بِكُلِّ دَمَارِ  
٦٨- غَلَبَتْ مَبَاذِلُهَا عَلَى أَحْسَابِهَا

فَأَبَاحَتْ الْحُرُمَاتِ كُلَّ مُكَارِ  
٦٩- مَنْ يَمْلِكُ الدِّينَارَ يَمْلِكُ أَمْرَهَا

فَزِمَامُهَا فِي خِدْمَةِ الدِّينَارِ  
٧٠- وَتَبَيْتُ تَحْفِرُ قَبْرَهَا ، وَتَظُنُّهُ

قَصْرًا ! وَتُكَبِّرُ هِمَّةَ الْحَفَّارِ !  
٧١ - وَتَهَشُّ لِلنَّجَّارِ يَصْنَعُ مَجْدَهَا

وَالنَّعْشُ بَعْضُ صِنَاعَةِ النَّجَّارِ

\* \* \*

٧٢- وَمُكَابِرِ وَالْجَهْلُ مِلءُ إِهَابِهِ  
لَيْسَتْ لَهُ الْعَلِيَاءُ دَارَ قَرَارِ

٧٣- خَلَعَ الْيَسَارُ عَلَيْهِ بُرْدَةَ نَاعِمِ  
لَمْ يَدْرِ مَا خَلَعَتْ يَدُ الْإِغْسَارِ

- ٧٤- حَسِبَ الْحَيَاةَ كَمَا يُعَاشِرُ لِينَهَا  
أَعْطَا غَانِيَةً وَكَأْسَ عُقَارِ
- ٧٥- وَلَهُ بِآفَاقِ الْمَتَارِفِ أَيْكَةٌ  
نَضَرَتْ فَكَانَتْ قِبْلَةَ النُّظَّارِ
- ٧٦- عَشِقَ الْكَرَى، فَإِذَا صَحَا عَرَضَتْ لَهُ  
شَمْسُ الضُّحَى مَصْبُوغَةً بِالْقَارِ
- ٧٧- قَالَتْ لَهُ الْأَصْفَارُ : إِنَّكَ ثَرَوَةٌ  
كُبْرَى ، فَصَدَّقَ قَوْلَهُ الْأَصْفَارُ !
- ٧٨- أَضْحَى يُحَاوِرُنِي فَقُلْتُ لَهُ اتَّئِدْ  
مَا أَنْتَ يَا هَذَا بِرَبِّ حِسْوَارِ
- ٧٩- قُلْ لِلَّذِي ظَنَّ الْمَعَالِي سِلْعَةً  
الْمَجْدُ غَيْرُ بَضَاعَةِ التُّجَّارِ
- ٨٠- فَدَعِ النُّسُورَ عَلَى الذَّرَا وَانْعَمْ بِمَا  
فَوْقَ الثَّرَى تَسْلَمُ مِنَ الْأَوْتَارِ
- ٨١- وَإِذَا أَرَدْتَ سِيَادَةً وَمَجَادَةً  
وَتُنْصَ لِلتَّعْظِيمِ وَالْإِكْبَارِ
- ٨٢- فَادْفَعْ إِلَى الزَّمَارِ بَعْضَ دَرَاهِمِ  
يُعْلِي سَمَاءَ عُلَاكَ بِالْمِزْمَارِ !!

\* \* \*

- ٨٣- وَجَمَاعَةٌ هَانَتْ عَلَى أَعْدَائِهَا  
طَارَتْ مَعَ الْأَهْوَاءِ كُلِّ مَطَارِ

- ٨٤- قَالَتْ : مُدَارَاةُ الْأَعَادِي حِكْمَةٌ  
وَإِذَا لَقِيتَ الْعَادِيَّاتِ فَدَارِ  
٨٥- وَإِلَيْكَ عَنْ بَكْرِ الطَّرِيقِ فَإِنَّمَا  
بِكْرِ الطَّرِيقِ كَثِيرَةُ الْأَوْعَارِ  
٨٦- فَأَجَبْتُهَا : مَا لِي بِدَرْبِكَ غَايَةٌ  
إِنِّي رَضِيتُ - وَإِنْ كَرِهْتُ - خَسَارِي  
٨٧- صَبْرِي عَلَى الدُّنْيَا تَقِيَةٌ نَائِرِ  
وَإِذَا اسْتَثِيرْتُ فَلَسْتُ بِالصَّبَّارِ  
٨٨- إِنْ كَانَ لِأَبَدٍ الرَّدَى فِي مَوْقِفِ  
فَالسَيْفُ أَرْحَمُ بِى مِنَ الْمِنْشَارِ

\* \* \*

- ٨٩- وَلَرَبَّ أَقْوَامٍ حَمَيْتُ ذِمَّارَهُمْ  
وَهُمْ أَبَاحُوا لِلْعُدَاةِ ذِمَّارِي  
٩٠- اتَّحَمَلْتُ الْأَوْقَارَ عَنْهُمْ كُلَّمَا  
هَدَّتْ قُورَاهُمْ شِدَّةُ الْأَوْقَارِ  
٩١- جَنَّبْتُهُمْ أَخْطَارَ كُلِّ مُلِمَّةٍ  
نَزَلَتْ بِهِمْ وَوَقَعْتُ فِي الْأَخْطَارِ  
٩٢- أَتُرَى يُعَابُ عَلَى إِذْ أَثَرْتُهُمْ  
فِي الرَّوْعِ إِنْ هُمْ أَنْكَرُوا إِثَارِي ؟؟

\* \* \*

- ٩٣- لِي فِي الْحَيَاةِ هَوًى تَسَامَى طَائِرًا  
مُتَلَاظِمُ الصَّبَّوَاتِ وَالْأَوْطَارِ

- ٩٤- تَتَنَوَّعُ الْأَسْوَارُ كَيْ تَصْنُطَادَهُ  
فَإِذَا دَنَا اسْتَوَلَى عَلَى الْأَسْوَارِ  
٩٥- السَّحَرُ خَفَقُ جَنَاحِهِ لَوْ أَنَّهُ  
مَسَّ الْحَصَى عَادَتْ عُقُودَ دَرَارِي  
٩٦- أَرَبَى عَلَى الْبُرْكَانِ فِي هَيْجَانِهِ  
وَأَقَامَ خَيْمَتَهُ عَلَى الْإِعْصَارِ  
٩٧- يَرْنُو إِلَى فَلَكَ الْخُلُودِ ، وَطَالَمَا  
بَهَرَ الْوُجُودَ بِعَزْمِهِ الْجَبَّارِ  
٩٨- وَإِذَا حَدَا لِلْمَجْدِ كَانَ غِنَاؤُهُ  
عِنْدَ الْفَوَارِسِ مِهْرَجَانَ الْغَارِ

\* \* \*

- ٩٩- يَا بِنْتَ أَهْلِي مَا انتَصَرْتُ لِنَايَةِ  
إِلَّا وَرَوَّادُ الْعُلَا أَنْصَارِي  
١٠٠- فَابْغِي لِي الْأَعْدَارَ فِي وَادِي الْهَوَى  
قَلَّتْ لَدَى وَادِي الْهَوَى أَعْدَارِي

\* \* \*

## ١ - توطئة :

هذا الفصل يخصص قصيدة « شطحات فى الطريق » بتفصيل وعناية ، لأنها - فيما يبدو - قد حظيت من الشاعر باهتمام أكبر ، ولهذا مؤشرات تأتى من جهات مختلفة ، فقد نظمها عام ١٩٧٢ م وقد أتم خمسين عاما أو كاد ، وهى السن التى تكون قوى الشاعر فى ذروتها ، حيث تجتمع صحة الحواس وطول الممارسة ومرونة التعامل مع الحياة ومع الفن على السواء ، ومع أن العدوانى كان يقارب نظام القصيدة الحديثة ، فى الاعتماد على « التفعيلة » والتنويع فى القوافى ، قبيل تلك الفترة ، فإنه أثر فى « شطحات فى الطريق » أن يلتزم بالبحر الشعرى فى تمامه ، وألا ينوع فى القوافى ، وليس هذا النهج هو الملمح الوحيد الذى يربطها بالنسق التراثى العربى ، كما سنرى ، كما أنها وقفت عند المائة بيت ، وهذا المدى لا تبلغه القصائد مصادفة ، وإنما عن تدبير وإعداد .

ولكن : هل يصلح اهتمام الشاعر بقصيدة من بين قصائده ، بدرجة متجاوزة ، مسوغا لاهتمام النقد بدرجة متجاوزة كذلك ؟ أليس من الأوفق ، إذا كان لابد من إثارة قصيدة بعينها أن يتم الانتقاء وفق مقياس أدبى متضمن فى القصيدة ذاتها ، وليس فيما أحاط بها من ظروف خارجية ، كاهتمام الشاعر بها ، أو سرعة انتشارها مثلا ؟ وهنا نقرر المبدأ النقدي الذى لا يرى فى قصيدة ما تكرارا ، أو نقيضا لقصيدة أخرى ، فكل قصيدة هى « كيان » بذاته ، وقد يصح أن يقال إن فى نشاط مخيلة أى شاعر « لوازم » تتردد فى أكثر من قصيدة ، « ثوابت » تتسلل لتأخذ مواقعها فى أكثر من سياق ، فإذا كانت القصائد تنشر فى حال بين الاستقلال المطلق ، والتجاذب القائم على التكامل والتوازن ، وكأنها نجوم السماء ، فإن بعض القصائد ترتقى إلى درجة « الهيمنة » وكأنها تقود المجموعة ، أو تمنحها سميتها الأساسية ، كالشمس ، أو تفرض « شكلها » وكأنه « النموذج » أو « المعيار » الذى تقاس إليه الأشكال ، كما فى حالة بعض الكواكب أيضا . إن معانى ، وصورا ، وتداعيات ، فى هذه القصيدة ، ترددت قبل ، وبعد ، فى قصائد أخرى ، غير أنها فى « الشطحات » أخذت أقصى مداها ، مما يعطى المبرر لاعتبارها « إعلاء » لما قبل ، وأساسا يتردد صدها فيما بعد ، دون أن يعنى هذا إلغاء ذاتية تلك القصائد الأخرى ، أو ادعاء إدماجها ، أو تشتيت سياقاتها الخاصة لصالح هذه القصيدة ، سنهتم بالجانب الموضوعى فى « الشطحات »

أو جانب المضمون وامتداده الجذرى فيما قبل ، والغُصنى - بالمقابل - فيما بعد ، ليس كقضية أو قضايا مجردة ، وإنما لأن تعاقب أو تداخل وتشابك الأفكار الصغيرة هو الذى يحدّد النظام الذى يشكل نسق القصيدة ، وهو الذى يجسّد رؤية الشاعر الخاصة فى العالم ، فمثل هذا النظام ، باكتشافه ، وتحليله ، يدخل فى صميم النظر المتكامل للقصيدة ، كبنية مستقلة ، بصرف النظر عن العناوين التى يمكن أن توضع لتوجيه التلقى ، وهل هذا يتأسس على علم الدلالة ، أو أنه من صميم الأسلوبية ، أو هو أدخل فى منهج النقد النفسى ، ليكون ما يكون ، وأغلب ظنى أنه يفيد من كل هذه الممكنات ، وغيرها ، دون أن يلتزم بحدود قالب من قوالبها .

وربما صحّ فى هذا المنعطف نحو القصيدة أن نفضى برؤية هى بعض ما نفتنح به من أسس الشعر والشعرية ، فمع الإقرار بأن كل ما صدر عن الشاعر من قصائد إنما هى جوانب من رؤية كلية ، تتفجر فى تشكيل خاص بها ، لتكون موضوعية ، بدرجات متفاوتة ، ولا يكون هذا بمثابة إلغاء أو إنكار لمنبعها النفسى الخاص ، فإن المطوّلات ( القصائد الطوال ) تتجاوز حدود الاستطاعة فى المقطعات والقصائد القصار ، من حيث تتمكن هذه المطوّلات من التقاط حركة الضمير ، وقانون عمل الخيال ، وتراكيب أو تراكب الأفكار ، ومن ثم « تسجيل » التاريخ النفسى للذات الشاعرة عبر رحلة المعاناة المستمرة ، وليس فى « شكل » لمحة الدهشة ، أو حسّ المفارقة ، أو صدمة الغضب ، التى تفضى بها المقطعات والقصائد القصار عادة ، إن المقطّعة أو القصيدة القصيرة تحمل إمكان الإشارة إلى « عمق » المعنى ، وهو أمر تستطيعه - أحيانا على الأقل - الصورة المجازية ، أو عدد من هذه الصور بينه علاقة تَوَاشُج ، ولكن هذه القصيدة القصيرة ، مهما كانت كثافة لغتها ، وجِدَّةِ صورها ، لن تتمكن من الإفضاء « بمساحة » المعنى ، لقد أشرنا إلى هذا بشيء من التفصيل ( فى كتاب : الصورة . . . والبناء الشعرى - ١٩٨١ ) ولا نجد ضرورة لاستعادته ، لكنه كان وراء إثارة هذه المطوّلة المهيمنة من بين شعر أحمد العدوانى ، وفى بحث ميدانى أجرته نسيم الغيث عن : « شعر العدوانى فى مرايا بعض معاصريه » كانت هذه القصيدة فى مقدمة ما يتذكره شعراء الكويت ونقادها له ، وبعض أبياتها هى الأقرب إلى التذكّر ، حتى عند أولئك الذين اضطربوا فى استعادتهم لعنوان القصيدة ، وهل هو : « شطحات فى » أو « شطحات على . . . » .

## ٢ - وصف القصيدة :

يستوقفنا العنوان ، له نكهة صوفية ، تأتي من : « الشطح » ، ومن « الطريق » ومن استخدام حرف الجر « فى » ، فالمألوف فى حالة الحركة استخدام « على » ، وفى حالة السكون استخدام « فى » ، ( يحملهم على المحجة البيضاء - إياكم والجلوس فى الطرقات ) ، كما أن « فى » تتجاوز الملامسة إلى التخلل ، والتداخل ، ولهذا يستقر لها معنى « الظرفية » ، وسرى أن « الموقف » « الصوفى » المدمج بالموقف « الوجودى » مائل بوضوح فى « الشطحات » ، وأن الشاعر العدواني تمثل شخصية « رجل الطريق » ، السائح ، الذى « دنياه تحت مداسه » ، ترفعا عن أوضاع الدنيا المتقلبة ، وأنه - فوق هذا ، وقبل هذا - يطل على الحياة من عل ، يرى التغير والتناقض والتناحر ، يعج على السطح ، فيتجاوزه إلى الأعماق التى ينفذ إليها بالبصيرة ، ليكشف قوانين الوجود ، وحركة الحياة ، تلك الحركة « الجبرية » التى تسخر ( هى بمثابة السخرية ) من صراع البشر على مغنم زائفة . . . وزائلة !!

والقصيدة من بحر « الكامل » التام - كما قدمنا : « متفاعلن متفاعلن متفاعلن » مكررة ، وهو بحر يصفه عبد الله الطيب ( فى كتابه : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ) بأنه أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات ، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله - إن أريد به الجد - فخما جليلا مع عنصر ترئى ظاهر ، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجره من أبواب اللين والركة ، حلوا مع صلصلة كصلصلة الأجراس ، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقا أو خفيفا شهوانيا ، ويقول الطيب أيضا : إن بحر الكامل كأنما خلق للتغنى المحض ، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذى يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور ، حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال ، ولهذا السبب فإن الشعراء المتفلسفين أو المتعمقين فى الحكمة ، وما إلى ذلك من ضروب التأمل ، قل أن يصيبوا فيه أو ينجحوا ؛ ذلك بأن الحكمة ، والتأمل - مهما كانت مناسبتها - يحتاجان إلى هدوء وتؤدة ، وفى النظم بخاصة يحتاجان لأن يكون نغم الوزن شيئا مترويا ، يصل إلى الذهن من غير ما جلبة ولا تشويش ، وكأنه إطار للكلام الموضوع فيه ، لا جزء هام من صورته ورسمه .

لسنا فى مجال اختبار ما قرره الطيب فى عباراته السابقة ، وقد برهن على قوله بنماذج من شعر المتنبى وأبى تمام والمعرى ، وغيرهم ، لا تصعب مراجعتها ، واكتشاف

وجه الصواب فى العلاقة بين إيقاع الكامل ، ومعانى القصيدة فى إطار غرضها ، وإذا كان يقسم غنائية بحر الكامل - باستقصاء مذاهب الشعراء فى استخدامه - إلى مذهبين : الفخامة والجزالة ، ثم الرقة واللفظ ، فإننا نرى أن أحمد العدوانى ، فى « الشَّطَّاحَات » قد مزج بين هذين المذهبين مزجا بارعا ، هو الذى أساغ ما فى القصيدة من الحكمة ، والتفلسف ، لأن تلك الحكمة وذاك التفلسف ، جُذِلَا ، ومُزَجَا بلمحات غزلية ، ولُمِعَ تهكمية ، ومُلِحَ ساخرة هجائية ، كسرت جهامة التفلسف ، وجفاف الحكمة ، فتموجت موسيقى البحر الواحد ما بين الفخامة والجلالة ، وما بين اللين والرقة ، فكأنها أمواج البحر فى صعودها وهبوطها المنتظم / اللامنتظم فى نفس الوقت ، وهذه الحركة الخاصة على غير قياس هى التى تعطى البحر جلالة ، وجماله ، هيئته ونزقه ، الفرح به والخوف منه ، فى نفس الوقت .

القصيدة من مائة بيت ، على روى واحد ، غير أن الشاعر وضع فواصل على مسافات غير متساوية ، ولا متقاربة ، فهناك : مقدمة ، وثمانية مقاطع ، وخاتمة ، ولكن هذا التفاوت فى عدد أبيات كل مقطع لم يؤثر على درجة الإشباع فى كل منها ، إذ لم يستقل واحد منها بمعناه ذلك الاستقلال الذى نجد له مثلا فى القصيدة متعددة الأغراض ، إن درجة من التداخل / التدرج ، كانت تمدَّ جسرا ما بين مقطع والذى يليه ، جسرا من المعانى والصور ، المشتركة ، مع استمرار الإيقاع ، فتستمر الألوان ، ويتغير المشهد ، تماما كما يختلف المنظر والمنظور فى لوحات الرسام ، وتدل الألوان والظلال على وحدة الرؤية ، وأن الصانع واحد .

١ - مقدمة القصيدة وهى من ١٤ بيتا ( من المطلع حتى البيت رقم ١٤ ) :

١ - هَاتِ اسْقِنِيهَا لَسْتُ مِنْ سُمَارِي      إِنْ لَمْ تَكُنْ لِلْكَاسِ رَبًّا الْـدَارِ

٢ - هِيَ بِنْتُ مَنْ ؟ الشَّمْسُ دَارُهُ أَهْلِهَا      أَبَدًا وَنَحْنُ الْأَهْلُ لِلْأَقْمَارِ

يتحدد مستوى الخطاب فى هذا المطلع : صيغتان للأمر ، أولهما عام ، والآخر خاص « هَاتِ / اسْقِنِي » ، يعقبه تحديد لشرط الصحبة بنفى الآخر : « لست من / إن لم تكن » ، وهنا تحددت علاقة التكلم ، الذى سيرز موقعه ( المسند إليه ) فى البيت التالى مباشرة : « أنا » ، فاشتمل المطلع على : الأنا ، والهِىَ ( الخمر ) والهُمَا ( : من يليق بأن يكون فى صحبته ، والآخر المنفى ضمنا ، والذى سيعود إليه بالتهكم والتفريع فيما بعد . وهذا البيت الثانى يؤسس « المستوى الكونى » للرؤية ،



الذى يمد أغصانه إلى أبيات هذا المقطع / المقدمة ، ليؤصل التصور الذهني لقضية الوجود ، فها هنا : الشمس ، والأقمار ( وليس القمر ) والشعاع « شَعَت » و « الوجود » و « أمطرت أنوارها » ( نذكر هنا الألعاب النارية بالصواريخ وكيف يكون المطر المنور سبيلا لبهجة خاصة ) و « الوادى المقدس » و « ضفاف الخلد » و « مناسك » ، فهنا تترادف مفردات عالم خاص ، تتواصل فيه مشاهد الأرض وما اصطلحت عليه من مقدسات ، ومشاهد الكون وما تثير من شوق إلى المطلق ، وبعد أن يحدد انتماءه إلى العشاق فى سبحاتهم ، يبين موقعه منهم : « رافقتهم » وبهذه المعاينة يصفهم ، وإذا يختم مقدمته بالبيت :

١٤ - إني على آثارهم سار ، ولى فيهم مكان الكوكب السيار  
فإن هذه الصورة المجازية ( تصلح أن تكون تشبيها ، ومجازا عقليا ، واستعارة بالكناية ، حسب تأويل السياق ) تكون تكثيفا فنيا ، وتجسيدا لصفات هذه الجماعة التى انضوى تحت لوائها ، فهؤلاء العشاق « فى سبحاتهم » ، وهم « زانوا الليالى » ولكنهم غير ظاهرين دائما « تواروا » وهذا التوارى ليس خوفا ولا استخفاءً ، إنهم يظهرون أكثر عزة فى مدار آخر « فى حمى متوارى » إنهم « ملوك » ، وهذه جميعا من صفات الكواكب السابحة فى الفضاء ، تزين الليل ، وتتوارى فى مداراتها ، وقد عبدتها أعصر وحضارات ، وإن بدت الآن مجرد أجرام ساكنة أو مظلمة ، ثم تكون الإضافة الأخيرة : « إني على آثارهم سار » فهذا من أسس الشطح فى الطريق ، وأثر من جاذبية الكواكب فى توازنها الكونى الذى يحفظ الوجود ، ودون هذا التوازن . .  
لا وجود !!

فى هذا المقطع / المقدمة يتأسس المستوى الصوتى للقصيدة ، إن الصوت ( ر ) يتردد ٣٨ مرة ، ليست كلها ولا أكثرها بسبب أنه حرف الروى ، يلاحقه الصوت (م) الذى يتردد ٣٥ مرة ، وهما من الأصوات المتوسطة ، وأما الصوت (س) الذى يتردد ١٨ مرة فقط فإنه يوشك أن يضيفى رنينه الخاص على مساحة القطعة ، مستعينا بما يقاربه فى المخرج والرنين ( ص : ٣ مرات - ز : مرتان ) أما الراء المكسورة آخر كل بيت فقد أدت وظيفتها الغنائية الشجية ( نذكر هنا سينية شوقى ، وأيضا سينية البحرى ولامية أبى العتاهية من قبلهما : قطعت منك حبال الآمال ، ودالية أبى العلاء : غير مجد فى ملتي واعتقادى !! فهل الشجن وطابع الأسى على الماضى والحنين إلى المجهول يُستجلبُ مع هذه « الكسرة » ؟ ) .

وفى هذا المقطع / المقدمة نجد الطابع الفكرى متسلطا على ملكة التخيل ،  
مشكّلا لصور الخيال المجازية ، ولتأمل هذه الصور :

- للكاسِ ربُّ الدار .
- الشمسُ دارُ أهلها ( الخمر ) .
- نحن الأهلُ للأقمار .
- تفتحت دنياه عن روض وعن أطيار
- صليتُ لما أمطرتُ أنوارها

نجد الشاعر لا يعتمد، بل يتجنب المشابهة الحسية، فلا يتخذها أساسا للتصوير ،  
إنه - على عكس هذا - يفضل أن يكون الجانب الوظيفى هو الأساس الذى نهضت  
عليه هذه المجازات ، فهو لا يستدعى صوره الشئ الظاهرية ، بقدر ما يعتمد على  
تأثيره ، على ما يفعله هذا الشئ ، وليس على ما تدركه الحواس منه ، ولا يُعوّلُ فى  
هذا على « حسية » الصورة ؛ لأن الصورة بطبيعتها - نزوع إلى الحسى .

لتأمل هذين البيتين ، وما فيهما من تشابك البراهين ، ترتيبا على تداخل  
العلاقات :

- ٢ - هى بنتُ مَنْ ؟ الشمسُ دارُ أهلها أبدا ، ونحن الأهلُ للأقمار
- ٣ - أنا مَنْ إذا شعتْ عليه تَفَتَّحتْ دنياه عن روضٍ وعن أطيار

السياق يحدد الخمر ، رمز النشوة الصوفية ، والغياب / الحضور الفنى ، إنها  
مصنوعة من ضوء الشمس ( لم يقل : الشمس منبعها ، وإنما جعلها دار أهلها ،  
وهذا يقوّى انتسابها ، كما أنه يمهّد لانتقال الحديث عن هؤلاء الأهل ، وهو ما عرفه  
القدماء بحسن التخلّص ، ولكنه عند الشاعر الحديث يتجاوز استخدام بعض الكلمات  
أو الصفات ذات المعانى المشتركة ، أو التى تعطى ومضا مزدوجا يتلامس فيه السابق  
واللاحق ، إلى تعميق الرؤية الواحدة ، والتشكيل اللغوى والمعنوى والنفسى الواحد  
للقصيدة ) هذه الخمر الرمزية من نبع الحقيقة الكبرى المُتَجَلِّية ، المُنْجَلِّية ، المُجْلُوّة . .  
أبدا ، أما نحن فصورة منعكسة محدّدة ، أو محدودة لهذا التجلّى الأكبر : نحن  
الأهل للأقمار ، لابد أن المعلومة العلمية ، أن الشمس مركز الحركة ومنظم الجاذبية  
فى الكون ، المهيمن على أقمار المجموعة كانت متسلطة على خيال الشاعر وفكره ،

وقد أدى به هذا إلى الارتفاع بالإنسان ارتفاعاً معنوياً ، تجسّد حسياً فى شكل ارتفاع مكاني ، فجعله قمراً يدور فى فلك الحقيقة الكبرى ، يتلقى إشعاعها : « أنا مَنْ إذا شَعَّتْ عليه » ويعكسه بدوره فى حدود الفعل الإنسانى والجمال الأرضى : « تَفَتَّحَتْ دنياء عن روض وعن أطيار » ، وتتأكد هذه الواسطة ، أو الواسطة بين المطلق والنسبى ، أو بين السماوى والأرضى فى البيت الرابع :

٤ - وَلَمَحَتْ أَسْرَارَ الوجودِ تُطِيفُ بى نَشْوَى وأردانُ الجمالِ جَوارى

فهذا البيت قسمة بين الأصل السماوى للحقيقة المطلقة « أسرار الوجود » ، وقدر الإنسان فى تجليها على الأرض ( أردان الجمال ) والفرق بين : أسرار - و - أردان ( لاحظ المعنوى فى مقابل الحسى ) وكذلك الفرق بين : تطيف - و - جوار ( لاحظ الحركة الدائرية - فى مقابل التحيز المكاني ، وىاء النسبة « جوارى » هو فرق فى درجة التمثيل للحقيقة وهو أيضاً يربط الإنسان / الشاعر بمصدره الأعلى .

٢ - الحركة - الأولى ، وهى من ١٤ بيتاً ( بين رقم ١٥ - ورقم ٢٨ ) .

ولن نكون بحاجة إلى تفصيل قد يبدو إسرافاً أو تكراراً لبعض ما سبقت الإشارة إليه . فى وصف المقدمة ، كما أننا نؤجل الإشارة إلى بعض الخصائص الأسلوبية ، والوشائج المعنوية والتصويرية بقصائد أخرى ، لنعالجها على مستوى القصيدة ، لأنها ظاهرات ممتدة ، لا تقتصر على المقطع .

فى هذه الحركة الأولى يتوازن الاتصال والانفصال ، التطلع إلى السماوى ، والممارسة للأرضى . تبدأ الحركة بالنداء : « ياريح » والريح تملأ ما بين السماء والأرض ، فهى المحيط الطبيعى لتلك الأقمار التى جعل نفسه من أهلها ، لكنه يعانى الآن - وهو على الأرض - من ظواهر أرضية ، تنبع من بشريته ، من نسبه الأرضى :

١٥ - يارِيحُ !! حَتَّامَ الغُبَارُ يَلْفُنِي ؟ من لى بريح غير ذاتِ غبار

الدهشة والألم فى صياغة السؤال . و « الغبار » مصدر أرضى يشوب الوسط / الوسيط الصافى « الريح » وكما يدل الفعل « يلف » على كمال الإحاطة ، وحضورها ، فإن ياء المفعول الملصق تسحب المعنى الدلالى إلى الشاعر / الإنسان ، وليس الريح ، مطلق الريح ، ويتقوى هذا بالنص على البديل / الأمنية : « من لى بريح غير ذات غبار » .

تستدعى « الريح » صورة السحاب ، ولأنها ريح مغبرة فإن السحاب هنا يماشيها في صورتها الحسية ( الكدر ) وفي وظيفتها ( الغموض الملبس وغياب الطمأنينة ) ويحدث التواصل بين الأمنية بريح غير ذات غبار ، والصفو ، ولكنه صفو الشريعة ، والشريعة : الطريقة والمنهج . ثم تأتى المفاجأة فى استخدام أداة النفى ، مرتين ، بأداتين : « لا ، لن » وليس المثلث بعدهما نقيضا للمنفى بهما ، فالشاعر فى البيتين ( ١٥ ، ١٦ ) قريب من الاهتمام بأفكاره وتأملاته وسلوكياته ، وسيعود مرة أخرى ، عقب هذا البيت الفريد ، المنفرد بصياغته ، إلى هذا المستوى من القلق الفكرى والروحى والسلوكى ، يلتمس السكينة من مصدرها السماوى ، فإذا نادى « الريح » فى مطلع هذه الحركة ، فإنه ينادى « يا رب » مرتين ، فى وسطها ، وفى ختامها ، ونتأمل كيف أخلص النداء الأول - الأوسط - لالتماس النجاة دون تحديد لمصدر التهديد :

١٨ - يا رب ! عفوك إننى فى حيرة دهياء غالبية على أطلــــواري  
وكيف حدد مصدر التهديد ، فاستعاد صورة تلك الريح المغبرة ، بل عدل إلى صيغة الجمع :

٢٨ - يا رب ! أقلقـت الرياح سفيتى فامن على بشاطيء استقرار !!  
وهنا استبدل الحركة باللون ، كانت الريح مغبرة ، تحول دون بلوغ الصفاء ، وهى الآن رياحٌ نائرة تلعب بالسفينة !! هل سوَّغ هذا الانتقال عند الشاعر أنه يستمد تجربته المباشرة ، وأنه شاعر من الخليج ، وأن ثورة الرياح فى الخليج مُلابسةٌ بالضرورة لثورة الغبار ( الطوز ) الذى يلف كل شيء ؟!  
هذا البيت إذًا :

١٧ - لا !! لن أحيـدَ عن البذار وإن رَعَتْ زرعى الجرادُ بجيشها الجــــرار  
مقحم على السياق ، انقطعت به « الوثبة » الشعرية المتماسكة التى ترسم معالم الحيرة وأسباب القلق ، واضطراب المنهج ، ثم تفوض السماء فى الاهتداء ، هذا البيت المفرد بأداتى النفى ، وهذا بمثابة تأكيد للفعل مرتين أيضا ( فكأن الشاعر قال : لا أحيـدَ عن البذار - لن أحيـدَ عن البذار ) لا يقف حدا فاصلا يؤطر معنى أوصورة ، وهو ليس من جنس السياق ذى الطابع الفكرى القلق ، إنه ينتمى إلى لغة « التقرير »

- بمعنى القرار ، وإلى لغة « العمل » فى مقابل التأمل أو الفكر ، ويحدد مصدر الطمأنينة التى يبحث - فيما بعد - عن ملتصق لها من خارج ذاته ، وهو إذ يشير إلى الآخرين - الأضداد « الجراد » إنما يؤكد الطابع الأرضى للتجربة الإنسانية ، وأن جوهر الوجود البشرى هو العمل ، ويمدّ صلة بين هذه الحركة الأولى ، وتلك المقدمة ، فى البيت الخامس منها : « دعنى وما زعمته كفار بها » إنهم هذا الجراد الذى يتهدد زرعه مرة بعد مرة ، وإذا كانت « النار للكفار » ، أداة قمع واستئصال ، فإنها كذلك للجراد .

إن الأفعال : بذر ، رعى ، زرع ، أفعال إنسانية ، أرضية ترابية تحديداً ، إنها من مادة « الغبار » وإن تحولت به من التعطيل إلى الإثمار ، غير أن الشاعر ينمى جانب التوسط : « الريح » التى ناداها فى مطلع الحركة ، و« السحاب » - فى البيت التالى ، وكذلك يؤصل المستوى الكونى ، الآفاقى للقصيدة كلها ، لوضع الإنسان فى الوجود ، فتكون هذه « الوثبة » - ( بتعبير مصطفى سويى فى : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ) التى تدمج الشاعر فى الطبيعة الكونية ، يفسرها بمعاناته ، وتفسره بقوانينها ، فتكون هذه التعبيرات - الصور :

٢٠ - وأعانِدُ التِيَارَ

٢١ - فإذا البروقُ مواكِبُ الزُّوَارِ

٢٢ - وكأَنَ نَفْسِي كوكبٌ متألّقٌ يهيمُ بأفراح السَّيِّئِ الثَّرائِرِ

٢٣ - وأديرُ طَرْفِي - والوجودُ صحائفٌ شتّى - فأشهدُ وَحْدَةَ الأَسْفارِ

٣ - الحركة الثانية ، وهى من ٩ أبيات ( بين رقم ٢٩ - ورقم ٣٧ ) :

وأهم ما فى هذه الحركة أنها يغلب عليها طابع المناجاة والإفضاء ، إذ تبدأ بالنداء ( وفى هذا تتكرر صيغة الافتتاح لثالث مرة مع اختلاف المنادى والهدف من النداء ) وتتعدّد صيغ الطلب ما بين النهى « لا تكتمى » والأمر « هاتى - قولى » ويتم تأكيد ثنائية البناء ، وقيامه على المقابلة بين الضدين حقيقة أو ادعاء .

النداء للخمر / المرأة / الحقيقة

الخمر : المؤسسة فى مطلع القصيدة : اسقنيها ، الكاس - شعت .

المرأة : التى تمتاز بصفات الخمر : الشمس ( مؤنثة ) الصفاء - العشق

( الله للعشاق ) ، وأنها ذات قسمات طاهرة ( تجلى الطهر فى قسماتها ) .

الحقيقة : لمحت أسرار الوجود - أشهد وحدة الأسفار - خمرا بلا كرم ولا خمّار . وهذه الكلمات - الصور - الجمل ، تتداخل ، وتتبادل المواقع . ثم يتأسس - بامتداد أكثر وضوحا - طابع الثنائية . وهى ليست ثنائية : أنا - أنت ، بل ثنائية : أنا - هم .

لقد ألح إلى ثنائية : أنا - هم ، فى المطلع ، وفى الحركة الأولى ، ( أشرنا إلى هذا منذ قليل ) وفى هذه الحركة يبدأ بثنائية لا يلبث أن يلغيها ، فإذا يتضمن النداء دلالة أن المنادى ، بكسر الدال - غير المنادى ، بفتحها ( حتى حين يجرد الشاعر من ذاته شخصا آخر يتجه إليه بالنداء ، كما كان يفعل الشاعر القديم ، فإننا لا نعتبرهما شخصا واحدا ) فإنه يقارب بين الاثنين ، بما يؤدي إلى التوحد .

٣١ - لا تكتفى بينى وبينك قصة أسرار قلبك فى الهوى أسرارى

وبإيقاف عمل هذه الثنائية : أنا - أنت ، يفتح المجال لعمل ثنائية أخرى ، تبدأ فى هذه الحركة الثانية، وتبلغ أقصى امتدادها فى الحركة الثالثة ، أطول الحركات ، التى تأخذ فى سياق القصيدة موقع عماد الخيمة ، أو العمود الأوسط الذى يحفظ التوازن لكافة المكونات .

وثنائية هذه الحركة بمثابة التمهيد ، وتدريب التقبل : إن الثنائية بين : ضحيان - والأسحار والثنائية بين : حديث الروح ، وغابة الأشواك والأزهار ، والثنائية بين : أسير الصمت وهتفت للثوار ، هى مشعرة بالانقسام ، بالتحول ، أو الاختلاف ، لكنها لا تقوم على التضاد ، إنها « مقابلة » بين أمرين ، كالثنائية بين الأبيض والأحمر ( فى الألوان ) إنها اختلاف ، ولكنها ، بالفطرة ، غير ثنائية المقابلة بين الأبيض والأسود ، التى تقوم على التضاد ، وهذا النوع الأخير هو الذى سيصنع فضاء الحركة ، غير منازع .

٤ - الحركة الثالثة ، وهى من عشرين بيتا ( بين رقم ٣٨ - ورقم ٥٧ ) :

وهى أطول الحركات ، وتقع فى منتصف المساحة ، وفى منتصف هذا المنتصف تظهر « الأنا » لتؤكد التضاد ، والتناقض مع « هم » ، وفى منتصف هذا المنتصف تتوحد الأنا ، والأنت المخاطبة بالنداء ، سابقا ، وهنا أيضا بذات الصيغة « يا بنت أهلى » .

ويمكن أن نراقب حركة الخط البياني في الأبيات العشرين مبسطة على هذا النحو :

( أ ) أربعة أبيات عن « هُم » كوجه نقيض ( ٣٨ - ٤١ ) .

( ب ) بيت واحد يجسد المواجهة - المفارقة - التضاد ، بين : أنا - و - هم :  
هذا البيت هو :

٤٢ - راحوا بِمَغْنَمِهِمْ وعدتُ بِمَا تُمَنِّى شَتَّانَ بَيْنَ شِعَارِهِمْ وشِعَارِى

( ح ) ثمانية أبيات خالصة للأنا ، تعمق حسّ التناقض مع « هُم » ( ٤٣ - ٥٠ ) .

( د ) ثم بيت واحد يجسد المواجهة - المفارقة - التضاد ، بين : أنا - و - هم ، وكأنه فاصل بين عالين ، يتمى كل جانب من جانبيه إلى الجهة التى يتصل بها كما حدث فى ( ب ) وهذا البيت هو :

٥١ - وأرى تباشيرَ الصُّبَّاحِ منيرةً وَقَوَى الظُّلَامِ على شَفِيرِ هَارٍ

( هـ ) ستة أبيات ( هى ختام الحركة ) تؤكد هذا الطابع « الدُّونى » لـ « هُم » .

هكذا جاءت القسمة الثنائية متوازنة ، بل مالت قليلا إلى / على « هُم » فالزيادة فى مساحة الثلب زيادة فى الخسران ، ولكن مهما اختلف اتجاه السهم فإن ثنائية المقابلة والتضاد هى التى تصنع جديلة الامتداد وتملاً فضاء « الحركة » ، أو ( حسب المصطلح الذى نفضله ) تشكّل هيكل البناء الفنى فى القصيدة ، التى يقوم بناؤها - فى جوهره - على رصد صور التناقض بين « الأنا » - ذات الشاعر ، « الآخرين » المعوقين :

فى البيت ٣٨ : « على سيمائهم وَسَمُ المذلة » : السِما : العلامة ، والوسم : الأثر الكريه ، مثل الكى ، ويقال : وسمه بالهجاء ( المعجم الوسيط ) والمرجعية القرآنية ترجح علاقة التضاد فهناك : ﴿ سِيَمَاهُمْ فى وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ﴾ (١) و ﴿ يُعَرَّفُ المَجرِمُونَ بِسِيَمَاهُمْ ﴾ (٢) فهى مطلق العلامة ، وإن تكن علامة الخير أغلب ، وفى الأخرى : ﴿ سَنَسِمُهُ عَلَى الخُرطومِ ﴾ (٣) فهى فى التقبيح أشهر .

(٣) القلم : ١٦ .

(٢) الرحمن : ٤١

(١) الفتح : ٢٩ .

فى البيت ٣٩ : ولدوا على أنيارهم ← لا حياة لهم بلا أنيار

فهنا ثنائية التضاد القائمة على الإيجاب والسلب

فى البيت ٤٠ : وغدوا دروعا للطغاة وتارة نعلأ . . .

وبين الدرع والنعل تضاد فى الموقع ، والرمز ، تقول هو درع قومه ، فتمدحه ، فإذا قلت : هو نعلهم ، فليس بعد هذا هجاء .

فى البيت ٤١ : يهنهم ذل النعيم

والذل والنعيم لا يجتمعان ( الذل نقيض العز - والنعيم نقيض العذاب وما هو بسبيله من ضروب الخشونة والمعاناة ) و « النعيم الذليل » ، أو « ذل النعيم » من طرائق الرمزية ، فى تجديد اللغة ، إذ يوصف الشيء بغير ما يناسبه فى إدراك الحواس ، فتداعيات الذل تضاد ( وتناقض ) تداعيات النعيم ، وارتباطهما من خلال علاقة الإضافة - وهى من أقوى علامات التلازم - يدل على عمق الشرخ فى تكوين هذا الصنف من البشر .

ويقال مثل هذا فى « مقام العار » - فى البيت نفسه - « فالمقام » يستخدم فى وصف السامى والرفيع ، فالرابطة المناقضة ، وعلاقة الإضافة تصب فى ذات الدلالة التى نجدها فى « ذل النعيم » .

فى البيت رقم ٤٢ ، وهو البيت الفاصل بين الحديث عن « هم » ، والحديث عن النفس ، أو « الأنا » تتحدد علاقة التضاد مرة فى النقيض ( الطباق ) : « راحوا » « عدت » ، ومرة فى اختلاف الأحوال : راحوا بمغنمهم ، عدت بمأتمى ؛ فهنا ثنائية تضاد ، لا تقوم على تناقض الدلالة ، وإنما تناقض الحالة ( الفرح - الحزن ) . ثم تتوالى الأبيات الثمانية ، تبدأ بنداء « يا بنت أهلى » ، وبها تبدأ مصالحة النفس ، يتراجع التوتر ، أو يخف ، بتراجع ثنائية التضاد والنقيض ، إلى ثنائية القلب بين حالات كما فى البيت :

٤٦ - ليلي منادمة النجوم على السرى ومع الشمس الطالعات نهاري

ولابد أن نجاوز حدود الطباق المائل فى ( ليلي - نهاري ) وفى ( النجوم - الشمس ) إلى ما يدل عليه من اختلاف الحالات ، إلى ما نعتبر القصيدة مؤسسة عليه من وحدة الكون ، ورحابة الرؤية الممتدة إلى آفاق هذا الكون ، وحرية الفكر والشعر فى تجاوبها .

وهكذا توضع صيغة الاضراب بالنفى : ألقى عصا التسيار . . . أو ، لا ( البيت ٤٨ ، ٤٩ ) كما توضع : تبشير الصباح ، مقابل : قوى الظلام ( ٥١ )



الهضاب والجبال ، مقابل : الأغوار ( ٥٢ ) الجدار لكى يُداجى ( نلاحظ العلاقة بين يُداجى ، والدُّجى ) مقابل : الشمس التى تطلع فوق كل جدار .

٥٥ - وهفًا إلى الأحلام دون حقيقة وصبًا إلى الأشجار دون ثمار  
فالأحلام ليست نقيضا للحقيقة ، والعكس كذلك ، والأشجار ليست نقيضا للثمار ، والعكس أيضا ، لكن كلا منهما مفرغ من غايته إذا ما أُفرد دون الآخر ، ومن هنا تتكون علاقة التضاد ، بغياب علاقة التلازم ، وبمثل هذا توضع ثنائية الأفكار التى يتهيهها ، والأحجار التى يحتمى بها ، وثنائية : الداء ، الدواء ( ٥٦ ، ٥٧ ) .  
فى هذه الحركة الثالثة صعدت القصيدة إلى ذروتها ، بلغت بتركيبها القائم على حوار مزدوج :

بين : « أنا » و « هم » من جانب ، وصيغ التقابل والتضاد من جانب آخر ، بلغت أعلى تأثير وأقوى تصوير ، وبلغ التموج فى الحركات أعلى مدّ أتيح له ، وصحيح أن البيت الختامى فى هذه الحركة ( البيت رقم ٥٧ ) لا يصلح ختاماً للقصيدة ، لأنه ينطوى على صورة جزئية ، هى نقش صغير لا يستقل بنفسه . وإنما يفهم برابطة تضيفه إلى ما قبله ( ولهذا جاء البيت معطوفا بالواو شأنه شأن ثلاثة أبيات قبله ، هى بمثابة تفصيل ، وتطبيق على « تقرير » سابق للتو ) فى البيت رقم ٥٣ - وهو : « رَفَضَ الحياةَ ، والكلام عن الآخر ، وتصوير هذه الدونية المستقرة المعاندة لا يصلح ختاماً لقصيدة هى بمثابة إعلان البراءة ، أو تبرئة ذمة الشاعر ، شاهد زمانه ، ورافضه أيضا ، والتقليد الشعري العربى أن يهتم الشاعر بالمطلع ، لأنه أول ما يصفح أسماع المتلقين ، وأن يهتم بالمقطع ، لأنه آخر ما يبقى فى الأسماع وتعيه الذاكرة ، ومن ثم حرصوا - فى أمر المقطع - على أمرين : أن يكون تذكيرا بالمطلع من خلال استدعاء معناه وبعض مفرداته ، فكأن الشاعر وقد استدرج مستمعيه إلى جهات شتى ، يؤكد وحدة الرابطة وثبات العاطفة ، وتماسك شكل القصيدة بهذا اللوح بين البدء والختام .

وحرصوا أيضا على أن يكون البيت / المقطع ( وربما الأبيات السابقة عليه حسب سياق المعنى والعاطفة ) ذا معنى عام ، حكمة ، مبدأ أخلاقيا ، دعاء ، ضراعة ، تخرج به القصيدة من خصوصيتها بالشاعر إلى العام ، أو الإنسانى ، وسرى أن أحمد العدوانى ، فى الحركة الأخيرة ، حقق هذه الأهداف الراسخة فى التراث الشعرى .

٥ - يترتب على هذا أن خمس حركات توالى ، غلب عليها طابع السكون ، إن لم يكن الهبوط ، إثر الموجة العالية التى صنعتها الحركة الثالثة متجسدة فى عشرين بيتا ، متحققة فى ذلك الحوار المزدوج الذى سبقت الإشارة إليه ، إننا نعتبرها خمس حركات انسياقا وراء علامات الترقيم التى وضعها الشاعر فجعل قصيدته بها أقساما ، أو حركات ، وإلا فإن هذه الحركات ، هى بمثابة موجة واحدة مستوية ، ممتدة ، وكأنها تفرغ للشحنة الزائدة ، والطاقة المتفجرة فى الحركة السابقة .

إن الحركة الأولى من بين هذه الحركات الخمس هى وحدها التى تبدأ بجملته إنشائية ، شأنها شأن المقدمة ، والثلاث الحركات السابقة : فقد كانت البدايات :

١ - المقدمة : هات ، اسقنيها لست من سمارى

٢ - الحركة الأولى : يا ربحُ !! حتّامَ الغبار يلفنى

٣ - الحركة الثانية : يا مَنْ تجلّى الطهر فى قسماتها

٤ - الحركة الثالثة : أفّ لأقوام على سيمائهم

٥ - الحركة الرابعة : قلّ للذى طلب الحياة رخيصة

أما الحركات الأربع المنضوية فى هذه الموجة الممتدة المستوية ، فتبدأ بواوات عاطفة : ومكابر ، وجماعة ، ولربّ أقوام ، بما يضعف استقلاليتها ، وحتى فى الحركة السادسة : « كُشِفَ السّـتار . . » - دون أداة العطف - فإنها مقدّرة بالعلامة المنطقية بين ختام السابقة وهذه البداية ، فإذا ألغينا الفاصل الذى وضعه الشاعر ، ستؤول القراءة إلى توليد الرابط :

٦٥ - إما ملكت على الزمان مــــــداره أو عُدّت محــــــكوما بكل مدار

٦٦ - كُشِفَ السّـتارُ ، فكل من هاب الردى أمسى يطالعنا بلا أســــــتار

فبعد أن قسّم الرجال إلى قسمين من حيث فاعلية الإرادة ، ومبادرة الحياة بالعمل ، وصل البيت الثانى وما يليه ، بالشّطر الثانى من البيت الأول ، إذ تتولى تلك الأبيات كشف الستار عن ذلك الصنف الذى يهاب الردى ، وأنه - لهذا - بات محكوما بالإرادة الأقوى ، كما أنها محكومة بضعفها ونظرها القاصر : محكومة بمباذله ، بالدينار ، بالخوف ( ثم تمتد إلى الحركة التالية لتضيف أنها - أيضا محكومة ) بالجهل ، بالتلف ، بالكسل ، بالنفاق . . . إلخ .

وهنا يؤدى سكون الموجة ، أو تراجعها إلى أمرين :

أن صيغ التقابل ، والتضاد ، والتناقض ، التى شكلت فضاء القصيدة فى هذه

المساحة ، أو صنعت هيكلها البنائي ، تراجع ، وهبطت درجة التوتر فيها ، بتراجع حضور الذات الشاعرة ، واهتمامها بالتنديد بهذا الآخر المفترض الذى بسط الحديث عنه هيمنته على الصور والمعانى . ففي الحركة الخامسة ( من رقم ٥٨ - إلى رقم ٦٥ ) نجد أنواعا من التقابل ، مثلا :

٥٩ - خُذْ مِنْ حَيَاتِكَ جَانِبًا تَسْمُو بِهِ      وَاتْرِكْ هَوَانَ الْعُمَرِ لِلْأَغْمَارِ  
٦٠ - وَاصْعَدْ إِلَى الْقَمَمِ الْكِبَارِ مَكْرَمًا      أَوْ عَشْ حَلِيفَ مَهَانَةٍ وَصَغَارِ  
وفى مقابل هذه « النصائح » المزجاة ، تختفى « أنا » الشاعر ، التى كانت الندى القوى ، المؤرث للرفض ، المصمم على الإدانة ، إنه يكتفى الآن بموقع متعقل نصوح ، يكتفى بالإرشاد ، لهذا ، حين يعرض الوجه الإيجابى ، النقيض ، لا يعرضه بصيغة « الأنا » ، التى تتفجر من أعماقها جذوة الغضب والاحتجاج ، وإنما بصيغة « هم » - الغائبين ، الذين يتحدث عنهم من موقع « المراقب » الذى يقرأ التاريخ ، ويتأمل أحداثه ، ويستخلص منها « موعظة » ، يقدمها « للخطاة » :

٦٢ - هَمُّ الَّذِينَ عَلَى الْمَجَاهِلِ أَقْدَمُوا      ذَهَبَتْ حَيَاتُهُمْ بِكُلِّ فَخَارِ  
وفى هذه الموجة الساكنة بَزَغَتْ « الأنا » مرتين ، أولاهما لا ترتقى إلى الأفق الذى تجلّت فيه « أنا » الشاعر من قبل :

٧٨ - أَضْحَى يَحَاوِرُنِي فَقُلْتُ لَهُ أَتَدُّ      مَا أَنْتَ يَا هَـ \_\_\_\_\_ ذَا بَرِّ حَوَارِ  
والأخرى تصدر عن ذلك الحسّ العالى ، الكونى ، الآفاقى ، المتحرر من ثرثرة الحياة اليومية ، وأسر تفاصيل المعاشة الواقعية ( لاحظ صلة القرابة بثرثرة الحياة فى قوله السابق : ما أنت يا هذا برّ حوار ، إنها تساوى فى الاستخدام اليومى : إنت مين عشان تكلمنى ) :

٨٧ - صَبْرِي عَلَى الدُّنْيَا تَقِيَّةٌ نَائِرٌ      وَإِذَا اسْتُرْتُ فَلَسْتُ بِالصَّبَّارِ  
٨٨ - إِنْ كَانَ لَابِدُ الرَّدَى فِي مَوْقِفِ      فَالسَيْفُ أَرْحَمُ بِي مِنَ الْمُنْشَارِ  
٨٩ - وَلَرُبَّ أَقْوَامٍ حَمِيَتْ ذِمَارُهُمْ      وَهُمْ أَبَاحُوا لِلْعُدَاةِ ذِمَارِي  
هنا استعاد الشاعر « أَنَاهُ » المتراجعة ، تمهيدا للحركة الختامية ، التى تتصل مباشرة بمنطلقات القصيدة الأساسية ، فتتخذ تكوينها الصورى ، ونسيجها اللغوى ، ومستواها المعنوى ، من التهاوى ، والانقسام .

أما الأمر الثانى ، الذى أدى إليه سكون الموجة أو تراجعها ، فقد ألمحنا إليه فى أثناء الأمر الأول ونفرده هنا بشيء من التوضيح ، وهو نتيجة لغياب أو تراجع صور

التقابل ، تلك الصانعة الماهرة لدراما تضاد المشاعر والمعاني ، المجسدة للصراع الداخلي ، وتقاطع الأفكار ، هذا الأمر الثاني هو وجود انكسار في المستوى الانفعالي ، أدى إلى اختلاف في المعجم الشعري ( الصوري - اللغوي ) هو بمثابة « هبوط » في المستوى الروحي الفكري للقصيدة ، سنجد صوراً - مشاعر - ترتفع إلى ذات الطبقة التي بدأ بها ، واستمر إلى ما بعد منتصف القصيدة ، من مثل :

٦١ - إن الحياة سيولها وسحابها جاءتك بالأمطار والأنهار

ولسنا ننظر هنا إلى دقة القانون العلمي أو سلامة الظاهرة الجغرافية ، فإنها لا تصنع الشعر وليست مصدر الدهشة فيه ، وإنما ننظر إلى قوة البداهة أولاً وإلى وحدة المعجم ، أو ثبات مستوى الإدراك للصور والمعاني ، فتحن بين السحاب ، والسيول ، والأمطار والأنهار نعيش حركة الكون ، ودورة الوجود ، وتكامل العلاقات ، وتحولات الطبيعة ، وهذا من سنخ ما بدأ به قصيدته ، وما أصله فيها من منظور كوني ، كما قدمنا ، وقد ارتفع هذا البيت المفرد بتلك الحركة التي يتوسطها ( هو الرابع بين ثمانية أبيات ) فأبعدها عن فجاجة النصائح وأدعاء الحكمة ، كما أنقذها - نسيها - من محاكاة لشعر المهجر - أبي ماضي بصفة خاصة - في بعض نزعاته التي جراه فيها بعض شعراء المشرق .

أما الاختلاف ، أو الهبوط فنجده في مثل : « كُشِفَ الستار » ، « من يملك الدينار يملك أمرها » ، « حسب الحياة . . . أعطاف غانية وكأس عُقار » : و

٧٧ - قالت له الأصفار : إنك ثروة كبرى ، فصديق قوله الأصفار . . .

٨٢ - فادفع إلى الزمار بعض دراهم يعلو سماء علاك بالزمار

فمع النثرية المبتذلة في العبارات بين الأقواس ، نجد الاستعارة العامة في الإشارة إلى « الأصفار » ثم إلى « الزمار » والزممار ، وقد أدى هذا الهبوط إلى نتيجة المتوقعة ، أن الشاعر لم يعد يجلس على محور العالم ، ويتأمل المصائر في أسي عظيم ووجد حكيم ، وإنما دخل / هبط إلى مستوى الملاحاة والجدل ، ومن ثم فقد يقينه بعظمة موقفه ، وصفاء رؤيته ، فانتهى إلى نوع من الخذلان ، والقلق ، وراح يسألنا ( بدلا عن أن نسأله ) :

٩٢ - أترى يُعاب على إذ أثرتهم في الروح إن هم أنكروا إشاري ؟

٦ - الحركة الأخيرة ، وهي من ستة أبيات ( بين رقم ٩٣ - ورقم ٩٨ )

هذا المقطع الأخير ، القصير ، يكمل الدائرة ، بإعادة تأسيس القصيدة ، بلغة

فن القصة القصيرة ، هو بمثابة « نقطة التنوير » التى تجتمع فيها خيوط القصة ، وتؤكد بها عودة المفردات أو المكونات إلى أصل أو لحظة أو فكرة واحدة ، قادرة على منح كل ما سبق معناه وضرورته . . هذه الحركة الأخيرة ، ترتفع بنا ، مرة أخرى ، إلى المستوى الكونى ، إذ تنشر فيها المفردات / الصور :

تسامى طائرا - الأسوار - السحر - البركان - الإعصار - فلك الخلود - بهر الوجود - حدا للمجد - مهرجان الغار .

وتتنوع مصادر الدهشة ، بالتشويش ، وحدث ما لا يتوقع ، أو ما لا يمكن تصوره ، مثلا فى هذا البيت / مطلع الحركة :

٩٣ - لى فى الحياة هوىً تسامى طائرا متلاطمُ الصبــــــــوات والأوطار  
الهوى جنوح ، والعشق أكثر مناسبة ، والهوى هوىٌ ، ما لبث أن وصفه بضده  
« تسامى » وإن جرّده من المادة ، وألحق بالهواء « طائرا » ، و« متلاطم » - بالرفع  
كما أرادها الشاعر - صفة ثانية للهوى ، وليست حالا للطائر ، وهكذا عاد  
« الهوى » إلى أصله الأرضى ، فالتلاطم على الأرض ، كالتحويم فى الفضاء ،  
وهذا الهوى الطائر الغامض المتناقض المندفع ( المتلاطم ) توضع فى طريقه الشراك  
( الأسوار ) لتصطاده : « فإذا دنا استولى على الأسوار » ، وبمثل هذه المقدرة الفذة  
المتأبية : « أربى على البركان فى هيجانه ، وأقام خيمته على الإعصار ، وبذلك  
استحق درجته : يرنو إلى فلك الوجود ، لأنه إلى هذا الوجود ينتمى . . كما دلت  
القصيدة .

٧ - ويأتى البيتان الختاميان :

٩٩ - يا بنت أهلى ما انتصرت لغاية إلا وروادُ العُلا أنصــــــــارى  
١٠٠ - قابغى لى الأعذار فى وادى الهوى قلت لدى وادى الهوى أعذارى  
يتصدرهما النداء ، فنستعيد صيغة المطلق ( الأمر المتكرر : هات ، اسقنيها )  
وصيغة المدخل إلى الحركتين الأساسيتين فى القصيدة ( الأولى والثانية ) ، كما تتكرر  
الإشارة إلى الأهل :

الشمس دارة أهلها - نحن الأهل للأقمار - رافقتهم فعرفت بين ربوعهم  
أهلى - وهنا يتأصل معنى التوحد ، فالأهلية انتماء ، كما هى تشابهٌ ، والنداء : « يا  
بنت أهلى » يتكرر مرتين بذات الصيغة : البيت رقم ٤٤ فى وسط القصيدة ، والبيت  
رقم ٩٩ فى ختامها ، وكأنه يشد هذا الوسط إلى الختام .

وبتأمل مفردات وصيغ الانحياز إلى « أنا » الشاعر ، التي يرتضيها ، و « هم » الذين يضادون موقفه ، نجد - بالإضافة إلى « الأهل » مسالك مختلفة في إضفاء معنى الرضا :

- الله للعشاق ( البيت رقم ٨ )
- صحبة معشر ( البيت رقم ١٠ )
- قوم . . . قلت الملوك ( البيت رقم ١٢ )
- ثار الحماة بموطن ( البيت رقم ٣٦ )
- أما في حال السخط والإدانة ، فإن « تجهيل » الشخص ، يتعادل وتعميم النهج ، وقد تُفضّل صيغة المفرد تأكيدا للعزلة ، أو القلة ، أو الهوان :
- قل للذي طلب الحياة رخيصة ( البيت رقم ٥٨ )
- قل للذي ظن المعالي سلعة ( البيت رقم ٧٩ )
- فإذا استخدم صيغة الجمع قدم عليها ما يهجنها .
- أف لأقوام ( البيت رقم ٣٨ )
- ولرب أقوام . . . أباحوا للعداء ذمارى ( البيت رقم ٨٩ )
- ورب ، في المثال الثانى لها معنى الندرة ، والدهشة ، والاستطراف ( رب رجل خير من مائة ) وقد جدد مصدر الدهشة بالفعل الردى ، وبذلك تحفظ على احتمال الإعجاب ، وبالتعجب الذى يتجه عكسا بالجملة الوصفية ، كما أطلق على هؤلاء أنفسهم : عصابة ( ٦٧ ) وجماعة ( ٨٣ ) وهم من قبيل : الجراد ( ١٧ ) .
- هكذا يأتى الختام بنداء « يا بنت أهلى » ليستجمع مواقع النداء والانتماء ، فى سياقات القصيدة ، وليستبعد الآخر أو الآخرين فى نفس الوقت ( الانحياز إلى « ، ويتضمن « المواجهة والرفض لـ » ، فإذا كان « رواد العلا » أنصاره ، فقد أصدر وصفه ، واضحا محددا من قبل ، ومفهوما متضمنا بدلالة العكس فى هذا الختام ، وبذلك يكون استحضار أنواع المناداة للأهل والأنصار على مساحة القصيدة ، استحضارا - فى نفس الوقت - لمناداة الأضداد بما يستحقونه من صفات السلب والثلب .

وهذا النداء الختامى ، فضلا عن وظيفته البنائية ، إذ يغلق الدائرة ، ويتمم شكل القصيدة ، بتجميع طرفيها ( المطلع والمقطع ) فى نسق موسيقى ومعنوى واحد ، فإنه تقليد تراثى راسخ ، وحيلة فنية حاضرة ، إذ يجرد الشاعر من نفسه

شخصاً آخر ، أو يتوهم ( يفترض ) وجود هذا الآخر ، رجلاً أو امرأة ، هو يعذله أحياناً ، فيدافع عن نفسه ويبرئ ساحتها ، أو يعينه على فعله أحياناً أخرى ، وقد يكون مجرد تابع يقوم بوظيفة الإنصات ، ويعطى مجالا للروح والاعتراف ، كما فى هذه القصيدة ، وكذلك تحدث المشاكلة ( التناسب والتشابه ) فى هذا الختام الأخير الذى يشير إلى انتسابه وتطلعه إلى « وادى الهوى » ، وقد تكررت مرتين ، وفى مطلع الحركة الأخيرة يستجمع حلمه المثالى بأنه « هوى تسامى طائراً » وهنا تتحقق نسبة هواه إلى وادى الهوى ، فهذا وجه آخر أو صورة لما بدأ به فى البيت الثانى من حديث عنها ، وأن الشمس دارة أهلها ، فهى من نسل الشمس ، « ونحن » الأهل للأقمار ، وبذلك يتحقق مبدأ الأصل الواحد ، المتجانس ، فى البداية ، كما فى هذا البيت الأخير ، فيكون « المقطع » صدى المطع ومصدقه وبرهانه ، وهذا « الانتساب » المتجسد فى علاقة الأهلية ، ثم فى علاقة الظرف بالمظروف ، (الهوى - وادى الهوى ) يمثل أساس الكشف « الصوفى » « الفلسفى » فى القصيدة ، الذى ومض فى مساحات متباعدة ، لكنها « مَوْقَعَةٌ » بمعنى أن أماكنها تتطلبها لإضفاء « خلاصة » أو تأكيد « وظيفة » ، وفى الحركة الأولى ، فى وسطها تقريبا ، فى خضم القلق وفقدان اليقين والطمأنينة تنطوى الذات على جوهرها النقى ، كالكوكب المتألق ، وبهذا الحلول الكونى تشاهد من العالم ما لا يرى الآخرون :

٢٣ - وأديرُ طرفى والوجودُ صحائفُ شَتَّى فأشهدُ وَحْدَةَ الأسفارِ

وفى الحركة الثانية ، فى وسطها تقريبا ، يبرز المعنى نفسه من زاوية أخرى ، فهذا السائح المستهين بكل ما يتقاتل عليه الآخرون قد اكتشف عبرة الأسفار :

٥٠ - فأشاهدُ الأغراسَ - وهى كريمةٌ تنمو وتُزهرُ رغم كل حصار

فهذه قوانين الوجود : وحدة الأسفار ، وتجدد الحياة ، ولم يخرج المستوى المعنوى ، ولا الجو النفسى عن هذين المعنيين ، فى حضورهما ، مع « أنا » الشاعر وغياهما ، بغفلة « هُم » عنهما .

### ٣ - البنية اللغوية :

لم نكن بعيدين عن لغة القصيدة فى الفقرة السابقة ، غير أنها امتزجت بالمستويين : المعنوى ، والفلسفى ، مع الوقوف عند لمحات نفسية ظهرت فى استخدام الضمائر ، والصفات ، لكننا اهتمنا أكثر ببنية التقابل والتضاد التى صنعت التشكيل

الفنى للقصيدة ، ونتوقف - فى هذه الفقرة - عند البنية اللغوية . وسنجد عدة ظواهر تصنع هذه البنية ، وتمنحها وجهها الذى يدعم المستوى المعنوى ، والفلسفى .

( ١ ) وأول ما يلفت فى بنية القصيدة ، اللغوية ، استخدام الأفعال ، وصيغتها الزمنية : يهيمن الفعل الماضى على زمن المطلع / المقدمة ، كما تهيمن الشفافية على معناه سواء بالنسبة للشاعر ( المتكلم ) والآخرين من رفاقه :

شَعَتْ - تَفْتَحُ - لَمَحَتْ - صَلَّيْتُ - أَمَطَرْتُ - وَقَفْتُ بالوادى المقدس -  
أَخَذْتُ - مَسُّوا - رَافَقْتُهُمْ - طَابَتْ - حَفَلَتْ - زَانُوا - تَوَارَوْا .

وفى هذه الهيمنة لصبغة الماضى ، ودلالة الفعل تبدو « أنا » الشاعر فى امتدادها الكونى الأسطورى ذات امتداد زمانى أسطورى يُسَاقُ هذا الاتساع المكانى نفسه ، فى المقدمة فعلا مزارعان فقط أحدهما اكتسب صيغة الماضى بالنفى ( إن لم تكن ) والآخر وُظِفَ لاستحضار الحركة ، فلا مناص من المضارعة ( تُطِيف بى نشوى ) . وفى هذا المطلع ثلاثة أبيات : ( ٢ ، ١٤ ، ١٥ ) مكونة من جمل اسمية ، خالية من الأفعال ، فهى خالية من الدلالة الزمنية ، وبهذا اكتسبت معنى المطلق ، الممتد ما بين الماضى الأسطورى ، والحاضر المعانى ، والمستقبل المتطلع إلى البراءة ، إنها تصف علاقات دائمة :

٢ - هى بنت من ؟ الشمس دارة أهلها أبدا ، ونحن الأهل للأقمار  
١٣ - الغار سهل مُمرعٌ بحضورهم والسهل حين غيابهم كالغار  
١٤ - إني على آثارهم سار ، ولى فيهم مكان الكوكب السيار  
وفى الحركة الثانية ( الأبيات : ١٥ - ٢٨ ) تسيطر صيغة المضارع ، مؤكدة قهر المعاناة ، وأنها لا تزال تعمل عملها :

يلفنى - أصيد - تتبرج - فأجيب - وأعود - ألعن - أعاند - يهيب -  
فأركب - وتزورنى - يهمى - وأدير - فأشهد - وتزول - ويطول - وتسدّ - وأسائل -  
وأظل ، أفر .

وفى كافة هذه الأفعال الحاضرة ، يتأكد الحضور فى صميم المشهد بياء المفعول : ( يلفنى - تزورنى ) أو ألف المتكلم ( أصيد ، أجيب . . . الخ ) كما



تتوالى أدوات الربط عاطفة الجمل ( الفاء - الواو ) لتجعل من تتابع أفعال المعاناة مشهدا مستمرا ، أما أثر هذه المكابدات المتعاقبة فيتجسد فى بيت واحد ، تجرد عن الانحياز الزمنى ، فجاء فى جمل اسمية فقط ، يقف فاصلا بين المعاناة الروحية الفكرية ، والمعاناة السلوكية العملية ويتصدره النداء الضارع :

١٨ - يا رب !! عفوك إننى فى حيرة دهياء غالبية على أطوارى

ومن الواضح أن النداء يقدر بفعل « أدعو » ، وأن « عفوك » تقبل أو ترجح تقدير فعل أيضا : ( هبنى عفوك ) كما تحمل الاسمىة ( عفوك غايتى أو مطلوبى ) وقد تم العدول عن هذا إلى اسمىة الكلام ، ليتجنب التحديد الزمنى .

فى الحركات الثلاث الممتدة ما بين البيت رقم ٢٩ والبيت رقم ٦٥ تعود الهيمنة لصيغة الماضى ، سواء كان الشاعر يتحدث عن نفسه ، أو عن الآخر ، وهنا تكون التفرقة فى دلالة الفعل وليس فى صيغته الزمنية ، فى متعلقاته ، وليس فى ذاته .

قد نجد فى حديث الذات : تجلّى - انهلّ - تعلمت - ثار - هتفت ، وهى أفعال مستغنية بنفسها لتدل على مستواها الروحى ، ولكن أفعالا ( ماضيه ) أخرى لا ينحاز معناها إلا باستكمال أركان الجملة ، وبعض لواحقها ، وقد جاء هذا الاستخدام فى سياق وصف الآخر ، والتنديد به :

- وُلِدُوا عَلَى أَنْيَارِهِمْ .
- تَعَوَّدُوا أَلَّا حَيَاةَ لَهُمْ بِلَا أَنْيَارٍ .
- غَدَوْا دُرُوعًا لِلطَّغَاةِ .
- رَفَضَ الْحَيَاةَ .
- وَبَنَى الْجِدَارَ لِكَيْ يُدَاجِيَ بِؤْسَهُ .
- هَفَا إِلَى الْأَحْلَامِ دُونَ حَقِيقَةِ .
- وَتَهَيَّبَ الْأَفْكَارَ . . . .

وينقطع هذا السياق لهيمنة الزمن الماضى بصيغة الماضى المبني للمفعول :

٦٦ - كُشِفَ السُّتَارُ . . .

وهنا نلاحظ أمرين :

الأول : سبق ثلاثة أبيات ، تصدرَ كلا منها فعلُ أمر ، كما تصدر الشطر الثانى فعل أمر أيضا ، وهذا النسق انفردت به هذه الأبيات وحدها ، فى تعاقبها ، لقد قارب فى تتابع أفعال الأمر مرتين من قبل ، وفى كل مرة تنطلق « شحنة » الأوامر فى ثلاثة أفعال ( الأبيات ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ وإن جاء الأمر الأول نهيا : لا تكتمى / هاتى / قولى ) ثم تتابع الأفعال ( الأبيات ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ وقد فصل بينها بيت واحد : قل / دع / ادفع ) - بين المجموعتين يكتمل النسق فى مقدمة صيغة المبني للمعلوم ، ويأخذ أقصى تحمل لصيغة الأمر ستة أفعال فى ثلاثة أبيات ، تتقدم « كُشِفَ السَّار » وكأنها دقات المسرح التى تسبق فتح الستار :

٥٨ - قل للذى طلب الحياة رخيصة احذر . . .

٥٩ - خذ من حياتك جانبا تسمو به واترك . . .

٦٠ - واصعد إلى القمم الكبار مكرما أو عشا

ثم يرتب على هذا « النذير » أنه لا مجال للبس ، فقد كُشِفَ الستار !!

الثانى : أنه بكشف الستار تتراجع صيغة الماضى ، وتسيطر من جديد صيغة الحاضر ، وهى التى تناسب استحضار المشهد وتشخيص الصورة ، وبث الحركة :  
٦٦- كُشِفَ السَّار، فكلُّ من هابَ الرَّدَى أمسى يطالعُنا بلا أَسْتار  
ثم تتوالى أفعال المضارعة : تخشى - يملك - تبيت تحفر - تكبر - تهش - يصنع .

وتتوقف هذه الحركة ، أو تنتهى مع آخر فعل مضارع ، وإذ يتوقف تأثير الجملة : « كشف الستار » التى سادت فيها صيغ المضارعة ، برغم أن موضوعها هم أولئك الذين تحدث عنهم دائما بصيغة الماضى ، يعود نظام الجملة إلى إثارة الماضى ، فى حديث الشاعر عن أولئك الذين ينفهم عن ذاكرته، وعن زمانه ، وعن محضره ، إنه يبدأ بالنفى إلى الماضى ، ونفى الماضى نفسه :

٧٢ - ومكابرٍ والجهلُ ملءُ إهابه ليســــــــــــــــت له العلياء دار قرار

وتفتح « ليست » باب الماضى واسعا ، ليستوعب عملية المحو والإدانة :

خلع - حسب - نضرت - عشق - صحا - عرضت - قالت - صدق -  
أضحى - قلت - هانت - طارت - قالت - لقيت .

وفى الحركة الأخيرة تهيمن صيغة الماضى التى تتكرر عشر مرات فى ستة أبيات :

تسامى - دنا - استولى - مس - عادت - أربى - أقام - بهر - حدا - كان .  
وتراجعت صيغة المضارع إلى الرقم ٢ : تتنوع - يرنو . . .  
فكأنما بهذا عاد إلى إيقاع البداية ، وزمانها ، وإحياء عوارفه عنها ، وإلى إعادة تأسيس موقعه بين مظاهر الوجود الكونى .  
وقد سبقت الإشارة إلى أبيات خلت من صيغة الفعل ، وتشكلت مادتها من أسماء وأدوات فقط ، ولاحظنا أن غياب الانتساب الزمنى يدفع بالمعنى إلى مستوى المطلق : الخلقى ، أو الثابت ، وهذا واضح - بالإضافة إلى ما قدمنا - فى هذا البيت وقد خلا من الأفعال ، واتخذ شكل وتركيب الحقيقة المطلقة :  
٤٦ - ليلي مُنادمةُ النجوم على السرى ومع الشـمسِ الطالعاتِ نهارى  
(ب) الظاهرة الأسلوبية الأخرى الماثلة فى البناء اللغوى للقصيدة هى « التقديم » لأسباب بلاغية ، أو إيقاعية ، أو نفسية ، وقد أحصينا أربعاً وأربعين حالةً من حالات التقديم ، متشرة بإيقاع شبه ثابت ، ما بين أول بيت وآخر بيت .  
إن التقديم ، فى كل الأحوال ، يُشعر بأهمية المقدم ، وخصوصيته ، وفى سبيل هذا قد يُعين على إقامة الوزن واقتناص القافية بغير التواء يلحظ .  
وهذه أمثلة من نماذج الجمع بين التقديم للأهمية ، ولتيسير قرار القافية فى مكانها :

- إن لم تكن للكاس رب الدار
- وأخذت عن نفحاته أشعارى
- طابت عندهم أخبارى
- والسهل حين غيابهم كالغار
- طمت على سحائب الأقدار
- ويطول بعد زوالها استفسارى
- ويضيق دونى واسع المضمار
- فامنن على بشاطيء استقرار
- أسرار قلبك فى الهوى أسرارى
- هم أدل به على الأقدار
- ونفرت حين الظلم أى نفار
- . . . كانت فى الحياة منارى

- ومع الشمس الطالعات نهاري
- فتعود لي روضا عصا التسيار
- ومن البلاء تهيب الأفكار
- ليست له العليا دار قرار
- طارت مع الأهواء كل مطار
- وهم أباحوا للعداة ذماری
- هدت قواهم شدة الأوقار
- . . . كان غناؤه . . . عند الفوارس مهرجان الغار
- إلا ورواد العلا أنصاري
- قلت لدى وادي الهوى أعذاري

هنا ( ٢٢ ) اثنتان وعشرون حالة من حالات التقديم ، كلها في الشطر الثاني من البيت مما يرجح أن هذا العدول عن النمط اللغوي المعياري المفترض إلى النسق المتحقق قد تم لتيسير حلول القافية في موقعها ، فضلا عن إضفاء « فائدة » بلاغية ، دلالية ، وإيقاعية - بالطبع - إذا لا يستقيم الوزن إلا بهذا العدول . في تسع عشرة حالة اعترض الجار والمجرور ، أو الظرف والمضاف إليه ما بين المبتدأ والخبر ، أو الفعل والفاعل ، أو الفاعل والمفعول ، وهنا يكون هذا الاعتراض بمثابة شرط له معنى الحال ، ويمكن لهذا التقديم في السياق أن يعتبر استخداما لشبه الجملة ، يعترض الجملة التامة ويتحفظ على معناها ، وقد رجحنا اعتبار التقديم لأن متعلق الجار والظرف متأخر عنه ، وحقه أن يتقدم ، مثل : أسرار قلبك أسراري ( في الهوى ) ونفرت أي نفار ( حين الظلم ) وطارت كل مطار ( مع الأهواء ) . . . وهكذا .

وفي جملتين تقدم الخبر وتأخر المبتدأ : « ومع الشمس الطالعات نهاري » - « ومن البلاء تهيب الأفكار » ، وداعى تقديمه أنه شبه جملة ، وفي مثال واحد تقدم المفعول وتأخر الفاعل : هدت قواهم شدة الأوقار .

وإذا تختلف الجملة الاعتراضية ، عن التقديم وظيفيا ، فإن الدلالة المشتركة أنهما تصدران عن خوف من انفلات المعنى ، ونوع من اللهاث لإدراك مفردات الصورة واستكمالها ، وحث للمستقبل ( المتلقى ) أن يبذل مزيدا من التنبه في إعادة نسق التركيب إلى صورته المفترضة ( المقدرة ) لتستقر دعائم المعنى المجرد ، متحررا من السياق الخاص ، وقياساً إلى هذا النسق المجرد يتضح شعور الأهمية ، ودرجتها التي أضفهاها المتكلم على ما أثره من نسق خاص لكلامه .

لن تختلف أمثلة الاعتراض ، أو التقديم ، عن صورة ما قدمنا ، من مثل :

- رافقتهم فعرفت بين ربوعهم أهلى

- مغناى فى دنياى صحبة معشر

- إنى على آثارهم سار

- حتام الغبار يلفنى

- وإن رعت زرعى الجراد

- لا تكتمى بينى وبينك قصة

- عهد الألى ، شادوا العلا ، لى سنة

وهكذا ، تتوالى الصيغ ، حتى لنعدّ الجملة المعترضة ، والتقديم ، ملمحا أسلوبيا راسخا فى هذه القصيدة .

#### ٤ - المعجم الصورى :

وإذا صح أن قصيدة ما يمكن أن تستجمعها صورة واحدة ، كما يجمع الكتاب فى عنوانه ، أو تلتقى سحنة الشخص فى أهم سمات وجهه أو قامته ، فإن هذه القصيدة مجموعة فى قوله :

٤٥ - أنا سائحٌ دُنْيَاهُ تَحْتَ مَدَاسِهِ      مَا هَمُّهُ مِنْ سَادَةِ الْأَقْطَارِ

وهذه الصورة التشبيهية القريبة ، فى ركنيها الأساسيين : ( أنا سائح - أنا مثل سائح أو كسائح ) ما لبثت أن استشكل أمرها واكتسبت عمقا خاصا ، بالنصّ على وجه الشبه ( ومن الطريف أن من مبادئ البلاغة أن التشبيه البليغ هو ما حذف منه الأداة ، ووجه الشبه ، إذ يشعر حذف الأداة بالتدانى بل التداخل ، وربما التوحد بين المشبه والمشبه به ، كما يؤدى حذف وجه الشبه إلى إطلاق العنان للخيال ، فيذهب فى تصوره إلى كافة الاحتمالات الممكنة ) ولو أن هذا حدث هنا لضاعت فلسفة هذا التشبيه ، وسيطرت الصورة المألوفة لسائح هذا الزمان ، الذى لا يعنيه من أمر الحياة غير « الفرجة » و « المتعة » ، على سائح التراث : الصوفى المتأمل ، المتأبى على حواجز الزمان ( بالتأمل ) والمكان ( بالرحلة ) والمجتمع ( بالعزلة ) والسياسة ( بالزهد ) . وهذه الصورة البليغة - رغم معاندة المصطلح القديم - شديدة الحساسية

كأنما ركبت من ألوان خاصة ، سرُّها في يد مبتدعها ، إنه يوافق ويخالف في لحظة وأخرى ، هذا السائح « الترائى » دنياء - وليس دنيانا - تحت مداسه ، فالصورة رغم ظاهرها الهجائي ليست هجائية ، إنه يقرر حقيقة أنه « مواطن » عالمي ، وربما « كوني » ، فلم يقصد ازدراء « دنيانا » ، إنه غير مشغول بها أصلا ، أما دنياء هو فإنها باتساع خطواته ، التي لا تتوقف ، وإلا بطل معنى أنه سائح ، وإذ يخاتلنا - والمصطلح من عند عبد القاهر - عن احتمال هجاء دنيانا أو إظهار الاستهانة بها ، ينحاز الازدراء إلى مستوى المتغلبين على دنيانا من سادة الأقطار .

تجليات السياحة ، مشاهدات هذا السائح الكوني الذي يرى - في نظرة واحدة - البدايات والنهايات ، والمصائر ، وتبدو له الناس والأشياء عارية عن كل زيف وتصنع ، هي التي شكَّلت المعجم الصوري لهذه القصيدة ، ومفرداته الكونية : الشمس - الأقمار - الوجود - الأنوار - الأمطار - البروق - الكوكب - المضمار - الشعلة - النجوم - اللهب - المدار - الفلك - الوجود .

هذه كلمات ذات طبيعة حسية ، كلها في مستوى الإدراك البصري الذي يأخذ بزمام التصوير عند العدواني ، كما في هذه القصيدة .

أما مفردات المشاهدة فتبدأ بالفعل « شَعَّتْ » ، فإذا شعت « تَفَتَّحَتْ » وعلى إثر التفتح : « لَمَحَتْ أسرار الوجود . . . نشوى ، وتعج بالتناقض :

الملوك تلوح في الأطمار

الغار سهل - والسهل غار ، ويضيق دوني واسع المضمار

المجد غير بضاعة التجار

وكما استجمع الشاعر ذاته في صورة السائح المقيدة بوجه الشبه ، فقد استجمع صور التناقض بأن جعلها لب موقفه في الحياة :

٣٥ - اسْتَقْبِلُ الدُّنْيَا بنظرةٍ ساخرٍ وَأُضَالِعِ ضَيْفُ على الجزارِ

إنها هذه المرة : « الدنيا » متحررة من الإضافة إلى المتكلم ، أو إلى المخاطبين ، ليست « دنياء » وليست « دنيانا » ، إنها الدنيا وحسب ، ويرتبط « الاستقبال » بالنظر ، وهو أول ما نستطلع في وجه من يقابلنا ، والنظرة هنا لا تبالى ، إنها نظرة « من رأى » وحدة الأسفار ، واكتشف عبرتها ، فإذا تمت مقابلة بين هذا البيت المجسّد لموقف السائح ، وإعلان أنه سائح ، انتهت المقابلة بين المكونات إلى أن سادة الأقطار ، والجزار الذي يمزق أضالعه هما شيء واحد !! ونحن نعرف أن الجزار لا يستخدم

السيف فى تعامله مع اللحم ، إنه يستخدم السكين وما هو بسبيله ، وستظهر هذه الصورة فى سياق آخر لتؤصلَ سابقتها :

٨٨ - إن كان لابدَّ الردى فى موقفٍ فالسيفُ أرحمُ بى من المنشـار  
إن السائح الذى لم يهتم بمن يكون سادة الأمصار ، يتعلق أمله - فى ثورته -  
أن يعاملوه إذا قهروه معاملة الإنسان الثائر ( بالسيف ) وليس الضحية أو القربان  
( الجزار - بالمنشار ) .

هذا السريان الخفى بين صور القصيدة موجود فى عدد محدود منها ، مثل هذه  
الآيات الثلاثة المتباعدة ، التى ترتبط بأساس فكرى ، وتجسّد صورى واحد . كما  
يتحقق فى : الشمس دارة « أهلها » و « نحن الأهل » ، ثم تتشكل علاقات « الأهل »  
فى صورة : « حفلت مناسكهم » . . « الملوك تلوح » « ألقى عصا التسيار » وقد  
تردد النداء « يا بنت أهلى » - على ما بينا ، فى مواقع مؤثرة من السياق ، تعطى  
حسن الترابط بين صور القصيدة .

فى القصيدة صور جديدة ، أشرنا إلى بعض منها ، وننبه إلى معنى الجدة  
والجرأة فى :

الشمسُ دارةُ أهلها  
نحن الأهلُ للأقمار  
أمطرتُ أنوارها  
تتبرجُّ الأوزارُ  
انهل صوتك فى دمي خمراً  
أضالعى ضيفُ على الجزار  
إما ملكتَ على الزمان مداراً  
أو عدتَ محكوما بكل مدار  
شمسُ الضحى مصبوغةً بالقار

فهذه صور تتمتع بوجود مستقل نافذ ، ولكنها تزداد تأثيراً إذا ما ظهرت  
الوشائج التى تربطها بالنسيج الصورى المتشعب فى نواحي القصيدة ، وهو ليس  
بالضرورة خيطاً واحداً ، فهنا عدة خيوط ، تلتقى فى تشكيل بؤرة أساسها إعلان  
البراءة ، بتحديد ما ينتمى إليه ، وما يرفضه بناءً على موقعه فى الوجود ، وخبرته  
بقوانين هذا الوجود .

إذا كنا نبحث عن الانفعال المسيطر - الذى نبه إليه كولردج - ونحاول اكتشاف صحته وتوحيده فى تشكيله للصور وانبثاقها عن أصل واحد ، أو أصول متقاربة ، متجانسة ، فى مدارك الحواس ، فس نجد هذا الشعور ماثلاً فى هذا الشعور الطاغى بكونية الشاعر وكونية الشعر ، وقد أوضحنا هذا ، وكيف تشكل فى مفردات ، وعلاقات جمل ، وصور مجازية ، بل كيف نهض هيكل القصيدة ، أو فضاؤها ، على صيغ التقابل والتناقض فى مجملها ، أو أصح سياقاتها ، وهذان ( التقابل والتناقض ) يحققان مبدأ التوازن والتجاذب الذى يستقر به المدى الكونى ويثبت ، وتتحرك به الأجرام المختلفة حركتها المحسوبة .

وإذا كنا نبحث عن الدلالة السيكولوجية فى صور هذه القصيدة ، فإن صوراً كثيرة تسلفت من خلف وعى الشاعر ، وأفضت إلينا بما قد لا يرغب فى البوح به لنا، ليس اعترافه بالوزر ، وركوب التيار ثم التأبى عليهما إلا إجمالاً لشعور قلق الباطن ، والتعلّب بين المواقع أمل الأكثر أهمية ، فإنه بعد إعلان : « إنى أسير الصمت » يكشف عن تناقضه الأكبر ، فتكملة البيت تشير إلى تمرد متكرر على محاولات أسر سابقة . . . لقد هرب إلى أسرٍ وحيد يرتضيه هو أسر لصمت !! لكنه صمت ناطق فصيح ، نطقه وفصاحته فى تلك النظرة الساخرة التى يستقبل بها ما يعانى من تمزق ، ثم :

٣٦ - لكن ، إذا ثارَ الحُماةُ بموطنٍ سابقتهمُ وهتفتُ للشـوار

هذا الاستثناء المفهوم من « لكن » علام يدل ؟ إنه سادر فى صمته ، أو أسير صمته ، لا يجد القوة أو الاستطاعة فى صنع مبادرة تنتسب إليه ، أما إذا بدأ الآخرون ، فإن شوقه المتمرد الأسير يستعيد حيويته ، فيسابق الحماة ويعلن عن فرحه بهم وانتمائه إليهم .

ثم ، هل يكشف عن تناقض كذلك الذى نجد صدهاء فى صيغة الاستثناء السابق ، وذلك حين يقرر : « أنا سائح » ، ويؤكد « ليلى منادمة النجوم » وفى النهار : « مع الشموس الطالعات » ، فهنا تأصيل لطابع الحركة ، وتأبى الوقوف ، ثم تأتى « إذا » الشرطية ، المؤكدة ، وهى بهذا بمثابة استثناء من السياق المألوف ، لكنه استثناء ( مشروط ) لابد أن يحدث :

٤٧ - وإذا نزلتُ بروضةٍ ممطورةٍ وألفتُ طيبَ الروضةِ المعطار



٤٨ - ألقى عصا التسيار تحت ظلالها فتعودُ لى روضاً عصاً التسيار

إن تصدير الأداة « إذا » ، واستخدام « نزلت » ( وكان الشاعر القديم يعبر عن المشاهدة العابرة بالوقوف ) وامتداد زمن النزول حتى تستجد الألفة : « وألفت » تحدث الطمأنينة ، ويجد فى الطمأنينة والمقام ما كان يجده فى السياحة والسفر بين الكواكب ، إذ يجد عبرة الأسفار ، ويشاهد قوانين الوجود تعمل عملها وتكتسح معوقاتها . هل تناقض ؟ هل كشف عن صدق نفسى عميق ودقيق ؟

ويجتمع المعنيان : الاستثناء ، والشرط فى بيت واحد ، ليدلا معا على الطبيعة الخاصة لأسير الصمت الراضى بالأسر ، إذ يقول :

٨٧ - صَبْرِي عَلَى الدُّنْيَا تَقِيَّةٌ نَائِرٌ وَإِذَا اسْتُرْتُ فَلَسْتُ بِالصَّبَّارِ

لا نحتاج إلى تفتيش لاكتشاف مصدر هذه الكلمة - المصطلح الذى قفز من حُجُب تاريخ المذاهب الإسلامية « فالتقية » لا تزال تتداول فى الخليج حيث ينتشر الشيعة ، لكن هذا الشطر يسوى فى المعنى ؛ أسير الصمت ، ويساوى أيضا ، ويتجسد فى النظرة الساخرة ، والضلوع الممزقة ، فى حين يستدعى الشطر الثانى ، وتتصدره « إذا » الشرطية ، ذلك الاستثناء الذى عرفناه فى : « لكن إذا ثار الحماة بموطن سابقتهم » .

وغنى عن القول ما هو واضح من قرب مجازات الشاعر ، وصوره ، فعلى الرغم من رغبته فى التفلسف ، وتضمن لغته المجازية قدراً من الغموض الذى يوحى بأبعاد أسطورية ، فإن هذه المجازات ، وكذلك التشبيهات ، لم تذهب إلى بعيد فى هذا المجال الفلسفى والأسطورى ، وظلت غنائية خاصة ، تصور عن وعى متوازن ، وفكر لا يريد أن يفقد وضوحه فى سراديب الميثولوجيا ، وقد نبهنا إلى القدر المحدود الذى هيمن على المقدمة بصفة خاصة ، وانعكس فى تعبيرات وصور ، ولكنه لم يمتد ليشكل « الرؤية » ويملاً فضاء القصيدة .

## ٥ - التشكيل الصوتى :

فى مفتتح هذه الوقفة مع « الشطحات » اختصر القول عن التشكيل الموسيقى بأنها من بحر الكامل وتعرفنا على مدى صلاحية هذا البحر لتجربة / موضوع هذه القصيدة ، أما الوجه الآخر ، الأساسى وليس المكمل للتشكيل الموسيقى فإنه لا

يتجلى فى التوزيع الكمى للحركات والسكنات كما يتطلبها نسق البحر الشعرى ، إنه يأخذ تجسده الحق فى التشكيل الصوتى .

وفى عرضنا ، فى الفصل السابق ، لمكونات الديوان على المستوى الصوتى توقفنا عند بعض الظاهرات التى يمكن أن نجد توصيفا لها فى المصطلح البلاغى القديم ، وبخاصة الترصيع ، والتشطير ، وردّ الأعجاز على الصدور ، وأشرنا إجمالا إلى ما تمتاز به « الشطحات » فى تشكيلها الصوتى ، وكيف أنها تجاوزت الاستخدامات التى توسع فيها الشاعر فى قصائد أخرى ، وبخاصة تثبيت الصيغة ، وتكرارها ، أو تحقيق التوازن بين الثابت والمتغير ، لقد توسّع الشاعر فى استلهام « البديع » ووظف فنونه توظيفا حديثا ، لم يطغ بأية درجة على الخط الدرامى الذى شاء ، لقصيدته ، ويتحقق فى انسيابيتها الواضحة ، وتراتب مراحلها دون تذبذب أو اضطراب ، أو خروج على النهج المرسوم ما بين المطلع والمقطع .

إن التشكيل الصوتى فى « الشطحات » يقوم بتعميق الطابع الغنائى للقصيدة ، من حيث هى « شَجَنٌ خاص » ويدفع بالنقيض إلى موقع المعادل ، فيؤكد الطابع الدرامى ، من حيث هى عن صراع ذات الشاعر ، ومنهجه ، مع ذوات التخاذل . ومناهج التحريف ، وسنستعرض ألياتها لنرى مدى انتشار الظاهرة ، والأنماط البلاغية ( البديعية ) التى تستوعب هذا التشكيل الصوتى :

- |                           |                                  |
|---------------------------|----------------------------------|
| أبدا ، ونحن الأهل للأقمار | ٢ - هى بنت من ؟ الشمس دارة أهلها |
| عن إثمها ، فالنار للكفار  | ٥ - دعنى ، وما زعمته كفار بها    |
| ما أروع الصلوات للأنوار   | ٦ - صليت لما أمطرت أنوارها       |
| لكن تواروا فى حمى متوارى  | ١١ - زانوا اليالى سيرة وعقيدة    |
| والسهل حين غيابهم كالغار  | ١٣ - الغار سهل مُمرعٌ بحضورهم    |
| فيهم مكان الكوكب السيار   | ١٤ - إنى على آثارهم سار ، ولى    |
| من لى بريح غير ذات غبار   | ١٥ - يا ريح ! حتّام الغبار يلفنى |

١٦ - أو كلما قاربت صفو شريعة  
 ١٩ - تتبرج الأوزار لى فأجيبها  
 ٢٠ - وأعاند التيار ثم يهيب لى  
 ٢١- وتزورنى الخطراتُ فى غسقِ الدُّجى  
 ٢٤ - وتزول أضواءُ البَّيارقِ فجأة  
 ٢٥ - وتسدُّ أشياءُ الظلامِ مطالعى  
 ٢٦ - وأسائل الآثار عن أعيانها  
 ٢٧ - أو اه من همى ! وأين أفر من  
 ٣١ - لا تكتمى بينى وبينك قصة  
 ٣٢ - هاتى حديث الروح عن أشواقها  
 ٣٣ - قولى بهمك لى ، فعندى مثله  
 ٣٤ - إنى أسير الصمت ! منذ تعلمت  
 ٣٦ - لكن إذا ثار الحماسة بموطن  
 ٣٧ - وإذا تجبرت الخطوب عصيتها  
 ٣٨ - أف لأقوام على سيمائهم  
 ٣٩ - ولِدُوا على أنهارهم فتعودوا  
 ٤١ - يهنيهم ذل النعيم فإنـه  
 ٤٢ - راحوا بمغنمهم وعدت بمأتمى  
 ٤٣ - عهد الألى شادوا العلا لى سنة  
 ٤٦ - ليلى منادمة النجوم على السرى  
 ٤٧ - وإذا نزلت بروضة ممطورة  
 ٤٨ - ألقى عصا التسيار تحت ظلالها  
 ٤٩ - أو ، لا ، فلى عند الممالك وقفة

طمّت لى سـ حائب الأكدار  
 وأعود ألـ عن فتنة الأوزار  
 نرق فأركب غارب التـ سـ ار  
 فإذا البروق مواكب الزوار  
 ويطول بعد زوالها استفسارى  
 ويضيق دونى واسع المضمـ ار  
 وأظل بين الشـ ك والإنكار  
 جبروت سـ طوته وكيف فرارى  
 أسرار قلبك فى الهـ وى أسرارى  
 فى غابة الأشواك والأزهار  
 همُّ أدلُّ به على الأقـ دار  
 نفسى تمردها على الآسـ ار  
 سابتهم ، وهتفت للشـ وار  
 ونفرت حين الظلم أى نفـ ار  
 وسـ المذلة شائـ ه الآثار  
 ألا حياة لهم بلا أنـ ار  
 جسر اللثيم إلى مقام العار  
 شتان بين شعارهم وشعـ ارى  
 وكذاك كانت سـ نة الأحرار  
 ومع الشموس الطالعـ ات نهارى  
 وألفت طيب الروضة المعطار  
 فتعود لى روضا عصا التسيار  
 تهبُّ المسافر عبـ رة الأسـ فار

- ٥١ - وأرى تباشير الصباح منيرة  
٥٢ - والعالم المنهار يَبْخَعُ نفسه  
٥٤ - وبنى الجدار لكى يُدَاجِيَ بؤسه  
٥٥ - وهفًا إلى الأحلام دون حقيقة  
٥٦ - وتهيب الأفكار أن تحيا به  
٥٧ - ويروح للأحجار يستشفى بها  
٦٤ - هى ساعة حَرَنَ المسيرُ إزاءها  
٦٥ - إما مَلَكْتَ على الزمان مداره  
٦٦ - كُشِفَ الستار، فكلُّ من هاب الردى  
٦٧ - تخشى الدمارَ عصابةً أعطائها  
٦٨ - غلبت مباديلها على أحسابها  
٦٩ - من يملك الدينار يملك أمرها  
٧٠ - وتبيت تحفر قبرها ، وتظنه  
٧١ - وتهشُّ للنجار يصنع مجدها  
٧٣ - خلع اليسارُ عليه بردةً ناعم  
٧٧ - قالت له الأصفار : إنك ثروة  
٧٨ - أضحى يحاورنى فقلت له اتُّدْ  
٨٠ - فدع النور على الذُّرا، وانعم بما  
٨٢ - فادفع إلى الزمار بعض دراهم  
٨٣ - وجماعة هانت على أعدائها  
٨٤ - قالت : مداراةُ الأعادى حكمة  
٨٥ - وإليك عن بكرة الطريق فإنما  
٨٧ - صبرى على الدنيا تقيَّةُ نائر
- وقوى الظلام على شفير هار  
والسوس أصل العالم المنهار  
والشمس تطلع فوق كل جدار  
وصبًا إلى الأشجار دون ثمار  
ومن البلاء تهيب الأفكار  
والداء كل الداء فى الأحجار  
عند المصير ولات حين خیار  
أو عُدْتَ محكما بكل مدار  
أمسى يطالعا بلا أستار  
غصت مرابضها بكل دمار  
فأباححت الحرمان كل مكارى  
فزمامها فى خدمة الدينار  
قصرا ، وتكبرهممة الحفار  
والنعش بعض صناعة النجار  
لم يدر ما خلعت يدُ الإعسار  
كبرى ، فصَدَقَ قولَه الأصفار  
ما أنت يا هذا برب حوار  
فوق الثرى تسلم من الأوتار  
يُعلَى سماء عُلَاك بالزممار  
طارَت مع الأهواء كل مطار  
وإذا لقيت العاديات فَدَارِ  
بِكُرِ الطريق كثيرة الأوعار  
وإذا استثرت فلست بالصَّبَّار

- ٨٩ - ولرب أقوام حميتُ ذمارهم وهمُ أباحوا للعُداة ذمارى  
 ٩٠ - أتحمل الأوقار عنهم كلما هدّت قواهم شدةُ الأوقار  
 ٩١ - جنبتهم أخطار كل ملمة نزلت بهم ووقعت فى الأخطار  
 ٩٢ - أترى يُعاب علىّ إذ آثرتهم فى الروح إن هم أنكروا إيثارى ؟  
 ٩٤ - تتنوع الأسوارُكى تصطاده فإذا دنا استولى على الأسوار  
 ٩٧ - يرنو إلى فلّك الخلود ، وطالما بهرّ الوجود بعزمه الجبار  
 ١٠٠ - فابغى لى الأعذار فى وادى الهوى قلّت لدى وادى الهوى أعذارى

هذه ستون بيتا ، من مجموع مائة بيت ، تكونت منها القصيدة ، ما كنا نتكلف نقلها ، لو لم نجد لفنون البديع فى صياغتها منهجها الخاص ، وقيمتها الجمالية ، التى لا تقف عند الحد الصوتى ، إن الجنس بأنواعه ، ودرجاته من إعادة اللفظ بتمامه ، أو تكون بين اللفظين علاقة اشتقاقية ، أو تقارب صوتى . . إلخ ، ماثل فى أكثر هذه الأبيات ، بدرجة تجعل الإشارة إليه والتنبيه عليه اتهاما للقارىء . والجناس - فيما نراه - ليس قيمة صوتية وحسب ، على أهمية تأكيد النسق الصوتى ، وتأصيل درجة الجرس بإيثار اللفظ ذاته أو ما يقاربه ، إنه يتجاوز هذا المستوى الصوتى فى بناء القصيدة إلى وظائف معنوية هى التى نعنى بإبرازها ، ولقد تداخل « الجنس » مع فنون أخرى فى سياقات مختلفة ، كما سنرى .

( أ ) لقد توسع الشاعر فى استخدام الطباق ، ومن حيث يقوم الطباق على علاقة تضاد ، فإنه يقوى العنصر الصراعى ( الدرامى ) فى القصيدة ، ويبرز المعنى بصدمة المعنى المضاد ، فيخلق انفعالا حادا بالمأزق ، وشعورا برمزية الانتقال المعاكس إلى الاتجاه النقيض .

إن الأبيات التى تحمل الأرقام : ١٦ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٤٦ ، ٥١ ، ٦٨ ، ٧٣ لا تقوم على الطرافة المجردة فى وضع : صفو / أكدار، دجى / برق، يضيق / واسع ، ليلى / نهارى ، منيرة / ظلام ، أباحت / الحرمت ، اليسار / الإعسار ، فإن هذه الكلمات كالدوائر الكهربائية تضىء المعنى ، تستكمل التصور ، حين تنتقل فجأة إلى النقيض ، مثلا ، هذا البيت :

## ١٦ - أو كُلمًا قاربتُ صَفْوَ شريعةٍ طَمَتَ على سحائبُ الأكدار

يوسع من دائرة المعنى جدا ، فلا يتوقف أمر استخدام الطباق بين الصفو والكدر ، على أنه انتقال بين حالين علاقتهما التضاد ، إنه يستبعد « المطلق » ، ويقرر حال الإنسان في الدنيا ، ويبرز المفارقة بين فعل الإرادة الفردية ، وقانون الوجود القائم على المعاناة ، وهنا لا ينفك لفظا علاقة المطابقة عن الصياغة ، وما يوجهه السياق . فالصفو مفرد ، والأكدار جمع ، والصفو مسبوق بفعل إرادى « قارب » أما الأكدار فإنها « طمت » ( كثرت وعمت وغمرت وطم الحفرة بالتراب : ردمها وسواها بالأرض ) فى حين كانت المسافة مع الصفو مقاربة لا أكثر . والشريعة الطريقة ، والشريعة مورد الماء الذى يستقى منه بلا رشاء ، والشريعة العتبة ، وأيا كان المعنى فإن الصفو بفعل إنسانى ، مقاربة وبذل جهد ، أما الأكدار فتأتى من أعلى ( سحائب ) تظم ولا قَبَلَ له بها ، بمعنى أن قلق الفكر لا سبيل إلى دفعه ، لأنه لا يسيطر على مصدره ، بل لا يعرف هذا المصدر ، بل لعل الكدر والصفو يأتیان من مصدر واحد ، فالماء ابن السحاب ، ومن عجب أن يصفو الماء ، ويكدر السحاب !!

(ب) السلب والإيجاب ، وهو من نواذر البديع ( أشار إليه صاحب الصناعتين ) وربما عده القدماء نوعا من التلطف، أو المخاتلة المعنوية ( أشار عبد القاهر إلى شيء من هذا ) لكنه فيما نراه - يصنع صيغة تتجاوز الطباق ، بأنها تجرى فى جملة ، كما تتجاوز المقابلة ، بأنها تسلب المثبت نفسه ، ثم لا يكون السلب نفيا ، بل محدثا لإيجاب أقوى . ففى هذا البيت :

## ٨٧ - صَبْرِي على الدنيا تَقِيَّةٌ ثَائِرٌ فإذا اسْتُرْتُ فلسْتُ بالصَّبَّارِ

فقد أثبت لنفسه الصبر إيجابا ، ثم سلبه ، وهذا السلب يقوى الإيجاب ويتقوى به ، وفى هذا السياق ، وهذا من إبداعات العدواني الفريدة ، أن جعل الصبر المثبت تقية ، وأضافه إلى صيغة الفاعل ، الدالة على الخليفة والسليقة ، وأن جعل السلب مشروطا ، بالاستشارة ، واستخدم « إذا » الدالة على التحقق وحتمية الحدوث . وفى حال السلب أثر صيغة المبالغة « فعَّال » ، فهو قادر على إبداء الصبر تقية ، لكنه لا يحتمل التمداد فى هذا الإبداء إذا ما استشير .

لقد استخدم الشاعر هذا الأسلوب ( الإيجاب والسلب ) فى البيتين رقم ١٥ ، ٢٠ ، ولكنه فى أبيات أخرى كان يعمد إلى السلب الكلى ، أو إلى الإيجاب الكلى ،

مخللاً بعلاقة السلب والإيجاب كما فى البيت « صبرى على الدنيا » مطلقاً علاقة التضاد لتحقيق شمولية المعنى .

تتكرر صيغة السلب الكلى ، أو المطلق بتقديم لا النافية للجنس :

٣٩ - وَلِدُوا عَلَى أَنْيَارِهِمْ فَتَعَوَّدُوا      أَلَّا حَيَاةَ لَهُمْ بَلَا أَنْيَارِ

ليس القصد هنا مجرد الجناس ، بترديد الكلمة ذاتها ، ولا يغنى ردّ العجز إلى الصدر بالكلمة ذاتها أيضاً ، وإنما هى « أنيارهم » . مضافة إليهم تحديداً ، يولدون عليها وراثته ، غير أن قانون الأذلاء ، والأذئاب ، أنهم لا يطيقون أن يكونوا أحراراً أصحاب قرار ، ولهذا لا يحيون « بلا أنيار » ، مطلق أنيار ، فإذا لم يجدوا أنيارهم استجلبوا أنياراً لم تكن لهم ؛ فهذا السلب المطلق ، وتحرير الكلمة من إضافة ضمير الملكية ، حوّل السلب الكلى إلى إيجاب كلى ، فإنك لن تجدهم أبداً متحررين من نير يحملونه ويخضعون له .

ومثل هذا يقال فى البيت رقم ٦٦ أيضاً .

أما الإيجاب الكلى فإنه أكثر دورانا فى هذه القصيدة ، وصيغة الشمول « كل » تتقدم دائماً أو غالباً :

كل جدار ( البيت رقم ٥٤ ) .

كل الداء فى الأحجار ( البيت رقم ٥٧ ) .

بكل مدار ( البيت رقم ٦٥ ) .

بكل دمار ( البيت رقم ٦٧ ) .

كل مكارى ( البيت رقم ٦٨ ) .

كل مطار ( البيت رقم ٨٣ ) .

إن « كل » هنا تتجاوز وظيفة التأكيد ، إلى التعميم ، إلى المطلق ، ويلجأ الشاعر إلى « الترصيع » أكثر من مرة ، لتجديد الحس الإيقاعى ، وتنظيم التلقى ، وتحديد طريقة قراءة البيت ، كما فى هذه الأبيات :

٤١ - يَهْنِيهِمْ ذُلُّ النَعِيمِ فَإِنَّهُ      جَسْرُ اللَّثِيمِ إِلَى مَقَامِ الْعَارِ

فبين « ذل النعيم » و « جسر اللثيم » توازن إيقاعى ، وقافية خاصة ، داخلية ، نجدها أيضاً فى :

### ٤٣ - عهد الأولى شادوا العلاء لى سنة

ونجدهما كذلك فى البيتین رقم ٨٠ ، ٩٨ ، وقد تباعدت أبيات هذه القافية الداخلية الخاصة ، وهذا التناغم الإيقاعى بین جملتين ، لتجديد الشعور بالنغم ، دون إسراف يؤدى إلى تسطيح الانفعال بالاستجابة إلى النغم الغالب على المعنى .

واستخدم الشاعر من فنون البديع : « العكس » فى الأبيات : ١٣ ، ٣٤ ، ٨٩ ، ففى البيت الأول من هذه الثلاثة الأبيات ، يقول :

« الغار سهل ممرع بحضورهم » ثم يعكس الصورة فى الشطر الثانى ، فىكون : « والسهل - حين غيابهم كالغار » ، وهنا تتجلى دقة التصوير وندرته وحساسيته فالوجه الأول تختفى فيه أداة التشبيه ، إن الغار بحضورهم سهل ممرع ، فكأنما يكتسب هذا الغار حقيقة أخرى ، يصبح بها أكثر اتساعا وخصبا ، فإذا غابوا ، كان السهل كالغار ، فهنا نظهر أداة التشبيه ، لتضعف من قوة التداخل والتوحد بین السهل والغار ، لنذكر أن السهل سيظل سهلا ، ولكنه فاقد الروتق والرحابة بغياب الصحبة .

وكذلك استخدم « التذييل » فى خمسة أبيات : ٥ ، ٦ ، ١٥ ، ٣٦ ، ٨٥ ، فالبيت الأول :

دعنى وما زعمته كفار بها عن إثمها ، فالنار للكفار

نجد المعنى قد اكتمل قبل جملة : « النار للكفار » وليس معنى البيت متوقفا عليها ، ولا يزداد بها ، ولكن هذا التذييل يضيف خلاصة ، أو شعارا ، ويستخلص قانونا ، ويمكن ترديده مستقلا ، وكذلك التذييل فى الأبيات الأخرى :

ما أروع الصلوات للأنوار

من لى بريح غير ذات غبار

هتفت للثوار .

بكر الطريق شديدة الأوعار

والتذييل يأتى فى غاية البيت ، ولهذا صنع - فى كل مرة - قافية ، تستند إلى سابقة فى البيت نفسه ، لكنها تنتقل بمعناه من المستوى الخاص ، إلى المستوى العام .

وقد استخدم الشاعر « الإيغال » مرة واحدة فى بيت واحد :



١١ - زَانُوا اللَّيَالِي سِيرَةً وَعَقِيدَةً      لَكِنْ تَوَارَوْا فِي حُمَى مَتَسَوَارَى

فالكلمة الأخيرة في هذا البيت إيغال في إسباغ الغموض ، فقد تواروا في حمى ، ثم وصف هذا الحمى نفسه بأنه « متوازي » .

هذه أهم التوازنات والعلاقات البديعية ، التي صنعت النسق الصوتي للشطحات ، فمنحتها كثيرا من التناغم والغنائية ، دون أن تعطل منحاسها الدرامى أو تؤثر فيه ، وربما كانت - كما أوضحنا فى بعض الأمثلة - عنصر قوة فى تثبيت هذا العنصر الصراعى فى القصيدة .

#### ٦ - تداعيات مختلفة :

##### ( أ ) تداعيات البناء :

فى وصف قصيدة « الشطحات » لن تغادر القصيدة ، وإن كنا نفكر فى الحفر حول جذورها لنكتشف من أين تستمد غذاءها ، وكيف حوّرت فى طبيعة هذا الغذاء ، ليلائم شجرتها الخاصة ، وقد نأخذ خطوة إلى الخلف ، مبتعدين قليلاً ، ليتاح لنا رؤية أكثر استيعاباً للمجال ، وليس مجرد الفضاء ، الذى تنهض فيه القصيدة ، إننا على علم بكل دعاوى « الانحصار فى النص » ( أقرؤها : محاصرة النص ) وأنه ليس بحاجة إلى إحالة وحتى ليس بحاجة إلى صاحبه ، وترتبط هذه الدعاوى بمبدأ الاكتفاء بالوصف ، والإحصاء ، دون التفسير ، فضلاً عن أحكام القيمة ، وهو ما لا نأخذ به ولا نوافق عليه ، ومفهوم الوصف - كما نراه ، يستوعب التفسير والحكم ، بل لا يكتمل إلا بهما ، لأمر بدهى ، وهو أن انحياز الرؤية متضمن فى الرؤية ذاتها ، وأنه وصف قيمى تفسيرى ، اعترفنا بهذا أو أنكرناه ، فالقصيدة لم تصف نفسها ، وإنما وصفها ناقد ، ولو كان الوصف محدداً بجسد القصيدة ما احتاجت لغير واصف واحد ، كما تحتاج البيوت إلى « مسّاح » يحدد أبعادها ، ويسجل أرقامه فى « محضر » وتنتهى علاقته بالموضوع . إن الأرقام هذه تبقى صامتة ، لم تفقد تحددها ، ولكنها لا تدلّ على شيء معين ، إلى أن يفك المهندس ، أو القاضى ، أو السمسار مغاليقها ، ويمنحها دلالة وقيمة !!

وينبغى أن نوضح أن هذا التقصّى لمفردات ، وصور ، ومعانى « الشطحات » فى قصائد قبلها ، وأخرى بعدها ، لا يعنى هيمنة هذه القصيدة على سائر ما أبدع

أحمد العدواني ، بل لا يعنى أن هذه العناصر اللغوية ، التصويرية ، الفكرية ، بلغت تمامها ، وأوج تشكلها فى هذه القصيدة ، كل ما يعنيه - بالنسبة إلينا على الأقل - هو رصد التحولات ، واكتشاف الثوابت الملحة ونقاط التراجع ، ومن ثم اكتشاف الجديد الذى لم يسبق طرحه . وهذا مهم فى الوعى بأسرار بناء قصيدة ، بنفس درجة الأهمية التى نحتاجها فى المعرفة بفن شاعر متعدد الجوانب ، عاش زمنا ليس بالقصير ، وأبدع قصائد ليست بالقليلة ، وتطورت أساليب صناعته أكثر من مرة بفعل دوافع داخلية ، ومؤثرات خارجية .

إننا لا نجد مسوغا للبدء بالشكل العام ، أو السياق القصصى ؛ لأن هذا السياق ، كما نراه - ينبع من حاجات كل قصيدة - تجربة على حدة ، ليلبى لها مطالب فنية وفكرية ليست لقصيدة أخرى . لهذا أخذت بعض القصائد السياق القصصى السردى وأضافت أخرى أسلوب الحوار ، وأحيانا تحاورت الأفكار ، وليس الشخصيات وفى « الشطحات » اجتمعت كل هذه الأساليب :

١ - المطلع بضمير المتكلم ( هات اسقنيها !! لست من سمارى ) إلى مخاطب بالضرورة ، غير أن موضوع الخطاب يشير إلى « ثالث » ( هى بنت من ؟ ) وتسيطر صيغة المتكلم ، كما تتكرر الإشارة إلى هذا « الثالث » الذى يأخذ أقنعة مختلفة : ( هى بنت من ؟ ) ثم ( الله للعشاق ) ثم ( مغناى فى دنياى صبحه معشر ) .

لقد سيطرت صيغة المتكلم فى مداخل الحركات العشر التى صنعت هيكل القصيدة ، لتؤكد وجود الشاعر بذاته داخل القصيدة ، غير أنه عادلاً هذا الوضوح الطاغى للأنا ، بأن كان يغاير فى ذات المخاطب مرة ، وذلك « الآخر » الذى يتحدث عنه راضيا ، أو ساخطا ، مرة أخرى ؛ فالمخاطب فى « يا من تجلّى الظهر » ( الحركة الثالثة ) يأخذ صيغة مباشرة بطريقة النداء، وهذا يختلف عن المخاطب فى « قل للذى طلب الحياة رخيصة » ( الحركة الخامسة ) فمع تصدر صيغة الأمر ، فإن هذا المخاطب يكتسب عمومية ، وكأنه أى متلقٍ للقصيدة الذى يجد نفسه فى وسطها ، يشارك فى توجيه رسالتها ، بل يساهم فى صنع تلك الرسالة .

٢ - وكذلك يسود الطابع الحوارى ، وقد يأخذ الشاعر المبادرة ، مستخدما الذاكرة ليعيد تجسيد المشهد القديم ، الذى تعددت أطرافه :

٧٧ - قالت له الأصفارُ : إنك ثروةٌ كُبرى ، فصّدق قولة الأصفار

٧٨ - أضحي يُحاورنى فقلت له اتد ما أنت يا هذا برّب حوار

٧٩ - قل للذى ظن المعالى سلعة المجد غير بضاعة التجار

فالمظهر النسقى فى هذه القطعة حوارى خالص ، لكنه حوار لا يتضمن الأطراف ، إذ هو من تداعيات الذاكرة ، ولهذا اتسع لأكثر من طرف دون إخلال بالأهداف الدلالية النهائية للمشهد ، فلا تزال « أنا » الشاعر تمسك بمداخل الكلام ، فمنذ مدخل الحركة السابعة : ( ومكابر والجهل ملء إهابه ) ونحن نتلقى مقولة الشاعر ( المتكلم ) عن هذا النقيض ، لكنه لا يلبث أن يكشف عمن وراء هذا النقيض ، أو سر مناقضته ، فقد ( قالت له الأصفار إنك ثروة ) فصدقها ، ونشط إلى الحوار المعارض ، ثم يلتفت الشاعر عنه ، وعمن وراءه ، ويعمم ( شخص ) مستقبل الخطاب ، مستعينا بوسيط كأنما يترفع عن مخاطبة من لا يرقى إلى محاورته : « قل للذى ظن المعالى سلعة » ، فهنا مخاطبان ، أحدهما مباشر « قل » والآخر هو المعنى وهو الذى ظن المعالى سلعة !!

ويأخذ الحوار ( فى الحركة التالية - الثامنة ) صيغته التقليدية : « قالت » - « فأجبتها » . وإننا إذا راجعنا النص ، كما عرضناه من زاوية تعاقب الحركات ، وكيف نما المعنى تدريجيا ، ووضعنا فى اعتبارنا هذا النسق الحوارى ، فى صورتيه : استدعاء الذاكرة ، وحضور المشهد ( وليس إعادة تمثيله ) سنلاحظ أن الصيغة تدرجت من الأول إلى الثانى ، وليس العكس ، وقد أدى هذا إلى تصاعد نبرة الحضور وقوة التمثل ، ودرجة المشاركة التى يطلبها الباث من مستقبل الخطاب .

لقد ختم بالمشهد المائل . ( قالت - فأجبتها ) صيغ الحوار ، إذ بلغت ذروتها ، ووصلت إلى سخونة المشاركة التى يحسن الوقوف عندها ، وكما نعرف فى فن القصة القصيرة ، فإنه عقب بلوغ الحدث ذروته فى « نقطة التنوير » يكون مضمون القصة اكتمل ، إذ تجمع هذه النقطة خيوط النسيج القصصى ، وتمنح القصة معناها الكلى ، كما نعرف أيضا أن القاص لا يترك السياق عند نقطة التنوير ، فعلى الرغم من أنه لا يضيف جديدا بعدها ، فإنه يترك السياق يمضى ، كرجع الصدى ، ليرسو عند ختام يربط النهاية إلى البداية ، ويعمق الشعور باكتمال الشكل ، وتوحد التجربة - الرسالة - على أسس مؤكدة .

وهذا ما صنعه الشاعر فى « الشطحات » ، ففى الحركة الأخيرة ( العاشرة ) وبعد أن بلغت القصيدة ذروة توترها فى الحوارات المتنوعة الأطراف ، عاد متراجعا بهذا التوتر ليخفف من استفزاز المتلقى ، عاد يتحدث عن هواه فى الحياة ، وقد تسامى طائرا ، وهو موضوع القصيدة - القصة - البيان ، أصلا ، فى عبارات شديدة الشعرية :

٩٣ - لى فى الحياة هوى تسامى طائرا متلاطمُ الصبوات والأوطار

٩٤ - تنوعُ الأسوارُكى تصطاده فإذا دنا استولى على الأسوار

٩٥ - السَّحَرُ خَفَقَ جَنَاحَهُ لو أنه مسَّ الحصى عادتْ عُقُودَ درارى

وهذه الشعرية الغنائية الغالبة تخلصت ، أو خففت من إلحاح الأفكار ، وصدام الرؤى ، وإن لم تناقض ما سبق إقراره ، فقد اكتفت بأن لونه بألوان ضبابية تغلف بالصورة ، بقدر ما تكشف بثوابت الموقف فى امتداد القصيدة ، وبهذا بلغ بالمتلقى حالة نفسية متوازنة ، بين الفرح بالثبات على الرسالة ، والأسى بانفرادية الموقف وجهد المعاناة ، والوعد بالاستمرار فى البيتين الأخيرين ، فى ختام القصيدة .

وحين نقابل بين استخدامات الشاعر يصنع الحوار فى هذه القصيدة « الشطحات » ، واستخداماته فيما قبلها ، وما بعدها من قصائد ، سنجد أن بعض الصيغ تُهيمن فى مرحلة زمنية ، لتتخلى فى مرحلة تالية ، ولتعود - بصيغة أخرى - فى مرحلة ثالثة ، وهذا التعاقب المرحلى الذى تعترضه قصيدة « الشطحات » قد جمع بين هذه الصيغ السابقة عليها ، واللاحقة ، فى تداخل وتمازج ، وكأنما أفرغ الشاعر فى هذه القصيدة كل طاقته المبدعة ، وسكب فيها خلاصة فنه ، على مدار رحلته مع الشعر .

سنقرأ قصائد الديوان مرتبة تصاعديا ، من الأقدم إلى الأحدث ، وهنا سنجد قصائد المرحلة الأولى التى انتهت بقصيدته المهتة بإمارة الشيخ عبد الله السالم ( عام ١٩٥٢ ) وأسلمته إلى ما يمكن اعتباره صموتا عن الشعر نحو عشر سنوات ، هذه المرحلة يغلب التشكيل القصصى الحوارى على قصائدها .

على أنه يؤثر تبنى الصوت الآخر ، فيجرى الحوار مستدعيا مكنون الذاكرة . « قصيدة براءة » ، أول قصائد الديوان ( زمنيا ) تبدأ بصيغة « تَعَالَى » ، التى تتكرر ،

ويأتى جوابها على لسانه : « تقولين » ثم يفضى بالنتيجة - على نحو ما نجد فى الشطحات من بلوغ نقطة التنوير : « وما زلت حتى ترضيتها » . وهكذا يتكرر النمط فى القصيدة التالية : « اصبرى بانفس » ، التى تتجسد فى صيغ الأمر ، والنهى الذى يتولى الرد ، عبر مقولته هو ، ثم تأتى النتيجة كذلك : اصبرى - لا تقولى - لا تقولى ، ثم : أنا من قوم أصولهم . . . إلخ وفى قصيدة « الخلاص » وهى الثالثة ، تبدأ : سألت روحى : أى الدار تطلبها ؟ ثم تتثال صيغ الحوار أكثر مباشرة : قالت - فقلت ، قالت - وفى قصيدة : « أمجاد الورى » يقوم هيكل القصيدة . أو ينهض البناء اللغوى فى فضائها على السؤال والجواب : قالت - فأجبتها مكررة ست مرات ، انتهت بما يشبه « التوصية » المستخلصة من تقاطعات هذا الحوار . وفى قصيدة « هند والزائر » كانت هند وأبوها يتداولان السؤال والجواب ، ولم يخرج الأمر عن هذا الشكل فى قصيدة : « فى المقبرة بين الصدى والطيف » المستمدة فكرتها عن الشاعر الإنجليزى الرومانسى توماس هاردى ، على أنه فى آخر قصيدتين له فى نهاية تلك المرحلة يتجه إلى القصة السردية ، فمع تداول صيغته « القول » فى قصيدة « رأس » ظل صوت الراوى هو الأكثر وضوحا ، وقد ساد هذا الصوت تماما فى القصيدة الأخيرة : « اعتل يوما ملك السباع ، من ثم انتابها ضعف فى البناء ، لعله يرجع إلى غياب هذه الصيغة القولية التى تستحضر المشهد ، وتحدد أطراف المشاركة فى الحدث ، وتحصر زمن الفعل ، وهذا من شأنه يقوى العنصر الدرامى فى القصيدة القصصية بصفة خاصة .

بعد عشر سنوات تقريبا - من الانقطاع ، يبدأ العدوانى - من جديد - بقصيدة « معرض اللُّعب » ( ديسمبر ١٩٦٣ ) التى تبدأ بصيغة القول :

قال عندى كلُّ ما يهوى النظر

وتنتهى بجواب هو تفسير لجوهر هذه اللعب :

قلتُ : يا بائعُ : هذى لُعبُ . . . . إلخ .

ثم : ضَحِكَ البائعُ مِنِّى ومضى

قائلا : مَعْرِضُهَا دُنْيا البشرُ

وكأنما كانت هذه القصيدة ثمالة باقية من مرحلة منقضية ، إذ توقف استخدام صور الحوار ، القولى ، وطففت ذات الشاعر على سطح القصائد وحكمت مطالعها ، فادى هذا إلى طغيان الطابع الإفضائي ، الاعترافى ، والأسلوب السردى الذى يؤدى إلى غياب الآخر ، أو نفى الآخر . غياب الآخر كما فى قصائد : أريد أن أفهم - اعترافات عبد - اعصر من الهواء ماء - رسالة إلى جمل - وقفة على طلل . أما نفى الآخر فهو أكثر هيمنة على تشكيل القصائد : صفحة من مذكرات بدوى - مدينة الأموات - تلك السماء - من أغاني الرحيل - تفاريق . وتأتى « الشطحات » علامة بين هذه المرحلة ، والتي تلتها ، ويمكن اعتبارها الثالثة - الأخيرة ، وقد جنح فيها إلى استخدام الرموز ( وبالطبع لا يأتى هذا فجأة ، فله جذوره وتأسيسه فى المرحلتين السابقتين ) أما ما اكتسبته الرموز فيما بعد « الشطحات » فهو إثارة الدلالة الصوفية بغموضها وكثافة صورها ، ومرونة مدلولها ، نجدها فى « إليها » ، وهى فى جملتها « لمحة » من « الشطحات » وضعت فى بؤرة الصورة ، وتم تكبيرها ، ثم نجد أصداء لها فى « حكاية » و « ياليتها كانت معى » و « رؤيا حلم » بصفة خاصة .

### (ب) تداعيات العناصر :

وإذا كان من المحال أن تكون قصيدة ما مطابقة، أو تكرارا لقصيدة أخرى ، فإننا نضع هذا فى اعتبارنا ونحن نلمح أنواعا من تقارب بعض عناصر البناء الفكرية ، واللفظية ، والصورية . ولا يتوقف الهدف من هذا عند مجرد رصد التنامى ، أو التراجع عن استخدام هذه العناصر وحسب ، وإنما الكشف عن بعض القيم الحاكمة ، سواء كانت القيمة جمالية أو فكرية ، فهذه الوقفة المكملة لما بدأناه من فرز عناصر التكوين الفكرى واللغوى والصورى لقصيدة « الشطحات » وبيان ما بينها من تناسق ، وتفاعل ، ليظهر لنا أن خصائص هذا التكوين فى القصيدة ، هى - إلى حد كبير - خصائص التكوين فى شعر العدوانى كله .

إن الرؤية الكونية التى حددت مستوى « الشطحات » لها حضور قديم ، مستمر يتقلب أو يتشكل فى صياغات ومستويات مختلفة ، فى قصيدة : « اصبرى يا نفس » تنبثق وحدة الكون من إحساس دينى يرتكز على مبدأ العناية الإلهية ، ولهذا يقترن الإيمان بالتغير بشعور التفاؤل وليس العكس :

إن خلف السُّحب بَارْقَـةٌ      سوف لا تبقى على السحبِ  
لا تقولى : خِفْتُ من ظمأ      لا تقولى : خِفْتُ من سَغَبِ  
إن رُوحَ الله قد شـمِلت      كل ما فى الكون من سببِ

وفى « الخلاص » يتجاوز « الأرض » ، إلى « الكون » ، يتخطى الواقع ليهيم  
بالمثال ؛ لقد سأل روحه عن الدار التى تطلبها ، فكان جوابها إنكار روابطها الأرضية  
وواقعها البشرى بكل ما فى البشر من نقص :

فليست الأرض لى داراً ولو حَفَلَتْ      بما أحب ، ولا فى أهلها أربى  
هناك ، فى الفلكِ السامى ، هوى وسنى      أظل بينهما موصولةً النَّسَبِ

وفى « أمجاد الورى » يعرض هذا النقص البشرى لتتجلى الطبيعة ، المظاهر  
الكونية ، فى كمالها المطلق ، تعيد الكمال البشرى إلى نسبيته . فإذا كان الإنسان  
شجيعاً فالليث أحق منه بالوصف ، وإذا كان كريماً فالغيث أكرم ، وإذا كان جليلاً  
القدر فالطود أجل ، وهكذا تتثال صور التقابل بين النسبى والمطلق ، ليصل الشاعر  
إلى تحرير الذات الإنسانية من غرورها ونقصها الذى يدعى الكمال ، لإعادتها إلى  
موقعها « النسبى » بين « الكون المطلق » .

وكما كانت الطبيعة مثالا وكمالا فى « أمجاد الورى » فإنها « الأم » التى  
نفصل عنها ، ونعود إليها ، فى قصيدة « العودة » :

لنْ يذِيبَ البحرُ منى      غير ألفافِ الترابِ  
لنْ يصيبَ الموتُ منى      غير شكى وارتياحى  
سوف أرتدُّ من اللُّجْ      وإن طال غيابه  
شعلة تقتحمُ الآفا      ق فى ضوءِ عُجاب  
وبها تعتصم الأكوا      ن من بأسِ الخرابِ

الطبيعة مثال للكمال ، فلاغربة أن تكون مثلاً لحلم الخلود وتخطى الزمن ،  
يقول فى « السنة الماضية » :

يا ليتنا مثلُ الشهورِ  
ولكل شهر عودةٌ بعد الرحيلِ

وفى « أغاني الرحيل » تكون الطبيعة ملاذًا ، وتكون العودة إليها اكتسابًا  
لفدراتها ولا نهائيتها :

هزنى انطلاقى فى الفضاء

كالهواء كالضياء

أسبحُ فى العوالم

.....

رحلت عنكم لكى أحطمَ الأسوار

وأنشر الأسرار فى ضوء النهار

وأشهدَ الحياةَ والكونَ

بلا جدار

وفى « بقايا رؤى » تمتزج الطبائع البشرية - الكونية ، وتستحيل الأفكار إلى  
نجوم تزهى فى سماء الكون ؛ إذا ما امتحنت بالتجريب ومغامرة الممارسة :

غرسْتُ غُصْنٌ وردةٍ فى وَهَجِ النار

حتى إذا ما اشتدَّ عودُهُ

وَأَلَفَ الخطر

طار إلى النجوم واستقر

وصار حقلَ أنوار

وهنا نكون على مشارف « الشطحات » ، فتتجلى هذه الرؤية الكونية مؤسسة  
على معاناة مَنْ خَبِرَ الدنيا وعرف أخلاق الناس ونوازعهم وزيفهم ، فى حين نجد  
الطموح القديم لهذا التطلع الكونى يتسم باندفاعات وجدانية حادة ، وأحلام مثالية ،  
وربما اتسمت بقدر من الاستعلاء ، غير أنه يأخذ فى « الشطحات » سمة الاعتزاز ،  
وربما السُّخْرُ ، وهذا السخر يرتبط - كما عند كبار الشعراء من مستوى المتنبى  
والمعرى - بنزعة التشاؤم ، فى حين كان قبلا يركز على شعور بالفردية والتميز ،  
ينتهى إلى هذا الاستعلاء .



أما بعد « الشطحات » فإن هذا المستوى من الرؤية غادر دائرة التمرد الاجتماعي ، ودائرة « المنافستو » أو البيان ، الذي يُبريُّ الشاعر فيه ذمته ، ويعلن كلمته فيما حوله من أخلاق ومشاهد ، وأفكار ، غادر الواقع إلى دائرة الحلم ، والأمنية ، والشوق إلى الانطلاق . في قصيدة : « ياليتها كانت معي » ، دون أن يسفر عن مرجع الضمير ، يقول :

ياليتها كانت معي

في غرفة ملائكية

تكللت بهالة إلهية

فأصبحت مدينة سماوية

مطلعها في دارة الشمس مطلعى

لعل السطر الأخير يستدعى بقوة البيت الثاني ، وما يليه ، من الشطحات ، مع هذا فإن المدينة السماوية ، بطبيعتها مدينة كونية ، وهذه الهالة الإلهية مصدرها الشمس والأقمار . لو أن الشاعر أحمد العدواني انحصرت رؤيته في هذا المستوى الكوني ، واكتفى بهذا التحليق ، لكان غير الذى نعرض لشعره الآن ، ونعرفه - كذلك عن كُتب لسنوات طوال ، ولاستحق بهذا الحنين إلى عوالم الكواكب والمجرات طلبا للاكتمال ، أو اندفاعا أسطوريا للعودة إلى الأصل ، لاستحق مكانا واضحا بين أعضاء جماعة أبوللو وأصحاب الأحلام الرومانسية . غير أن العدواني - الذى يفكر بالشعر ، ويفكر فى شعره كثيرا - يوازن هذا الانطلاق الكوني . ببناء ( الحائط الآخر الموازى ) ليؤطر هذه الرؤية الشعرية ، ليس بوقوعها بين نقيضين ، وإنما بتحديد مجال العمل ، متطلعا إلى ثمرة هذا العمل أو مثله الأعلى الذى يتوق إلى تحقيقه على أرض الواقع .

إنه يعبر عن حالة التقابل بين نقطة الانطلاق ومثال الوصول ، بأكثر من طريقة فى أكثر من قصيدة ، فى فترة مبكرة من حياته الشعرية ، يقول فى « همسات » ( عام ١٩٤٨ ) :

كلُّ ما جدَّدَ فى النفس شعورا بالوجود

وأراها صورا تُفصحُ عن حسنٍ جديدٍ

فاجعليه هدف المسعى وعنوان السعادة

ولتكن منك استجاباتٌ إليه وعباده

وفى « سام » ( عام ١٩٤٩ ) يقول عن نفسه ، وعن موقعه فى الحياة :

حياةٌ أرهقت دَنَفًا بحبِّ النورِ مُفَسِّنًا

إن المقابلة بين الحياة المرهقة والافتتان بالنور تجسّد - بدقة شعرية ونفسية - الإطار المتوازى ، المتوازن الذى ألمحنا إليه ، ولعل المساحة الشاسعة بين ما يعيش فى الحياة العملية ( أو الواقعية ) وما يفتتن به ويسعى إليه ، هى مصدر قلقه ، وأساؤه ، وصمته ؛ يقول فى « خطوات » ( عام ١٩٥٠ ) :

وما استأنستُ يوماً فى مكانٍ وإن راقَتْ به للأنسِ حفلةٌ

ويقول فى « رؤيا حلم » ( عام ١٩٨٠ ) :

قلت لها : أيتها الحُوريّة

صمتى طبيعةٌ لى

ألمح فيها رايةَ الحرية

فى ساعة التجلّى

صمتى قضيةٌ .

الصمت موقف ، قضية - كما عبر - رفض لكل ما يجرى من زيف وتلفيق واستلاب ، فما الحرية التى يفوز بها حين يصمت ؟! حرية أن يبنى عالمه الخاص ، أن يرى الأشياء كما هى ، لا كما يُرادُ له أن يراها ، أو ملونة بصورة « ردّ الفعل » ، حرية التأمل ، واكتشاف الجذور ، وتحديد الغايات . وهذا المدى التأملى فى غاياته اليوتوبية ، ومداه الكونى ، ليس كذلك فى منابعه ، ووسائله . إنه يتحقق « بالجهاد » على الأرض بين الناس ، فى زمن الحضور ، الآن ، لا قبل ولا بعد .

إن قصيدة « البحيرة الخالدة » التى نرى فيها المحاولة الرمزية الأولى ، المبكرة ، الأكثر نضجاً ، وكأنها « وثبة » أو « فلتة » سبقت أوانها ، وخرجت عن سياق أعماله المبكرة ( كتبها عام ١٩٤٨ - وتجد تحليلاً لها فى موقع آخر ) إذا كان « مفتاح » الرمز هو « الحياة » فإن هذا البيت سيكون الباب المبكر المفضى إلى أهم مناطق الفكر الاجتماعى عند العدوانى :

فليس بغيرك يحلو الجهادُ لمن يطلبُ العيشةَ الراغبةَ

وقد تولت قصيدة : « يا غدنا الأخضر » ( عام ١٩٦٤ ) إقامة جانبى الرؤية ،  
المحددین لعالم الشاعر ، إن الواقع - الذى يتطلب الجهاد - لابد أن يتغير عن طريق  
ثوزة العمل ، وليس «عمل» ثورة !! ، وهذا العمل هو وحده مصدر تفاؤل الشاعر :

ياغدنا الأخضر  
ما بيننا وبينك الصحراء !  
ترابها أصفر  
وأرضها خواء . . . .  
ومعنا المحراثُ والمعوكُ  
وعندنا الجدوكُ  
ينبع من ضمائر الزراع  
أحلى من الكوثر  
ياغدنا الأخضر !!

هل نقول إنها « حالة » من حالات التفاؤل النادرة ، التى لم يعرفها العدواني  
إلا حين يرفع شعار العمل طريقا لصنع المستقبل ، كما فى قصيدة « البحية  
الخالدة » ، وهذه القصيدة عن الغد الأخضر ؟! وهل هى « مصادفة » أن تكون  
قصيدة « مدينة الأموات » هى التالية - زمنيا - التى تعطى الوجه الآخر النقيض  
لقصيدة « يا غدنا الأخضر » ؟ ( بين نشر القصيدتين سبعون يوما فقط ) إن الموت  
فعل ماض ، والخضرة وعد المستقبل وهذا الموت متجذر فى مدينة مسخ :

شعارها :  
دع الحياة إنها مزرعة الجريمه  
. . . .

وشرعها :  
أن الوجودَ كله  
إثمٌ ، وجُرمٌ ، وآلمٌ  
وراحة الضمير فى العدم

فهى مدينة : « عاكفة على عبادة الظلام » ، ولهذا كان الرحيل عنها هو الحل ،

الرحيل بالوجدان والفكر ، ومنازلة الموت بالعمل ، وهو ما قدمته قصيدة : « من أغاني الرحيل » ، وهو بمثابة « ولادة جديدة » هي باعثة حلم الشاعر ، ومسوّغ معاناته ، فالولادة الجديدة ليست بالتمنى ، وإنما بمجابهة الواقع ، وتغييره :

رضقتُ بكم جواراً . . .

ضقت بكم دياراً . . .

تجمدتُ مشاعري

وماتت الدهشةُ في وجداني

لقد قتلت في نفسه « شهوة الحياة » بهذا « التكرار » الممل في الواقع ، لهذا :

هزنى انطلاقي بالفضاء

كالهواء . . كالضياء .

أصبح في العوالم

أنهل من رآح الحياة حيثما

طاب لي المنهل

فهذا الانطلاق الكوني ليس هرباً من الحياة ، ليس سلبياً ، وإنما هو وصول إلى منابع الحياة ، وتوسيع لآفاق الرؤية ، وتأکید وممارسة لحلم الولادة الجديدة :

لكي أمارس الحياة

في مغامرات مالها نهاية

أحسُّ فيها نشوة الخطر

تريشُ لي أجنحة عاصفة

وبعد أن يرسم حدود هذا العالم - الحلم ، ينصّ على « باعث » هذا الحلم :

رحلت عنكم . . لكي تكون كل لحظة من

عمرى . . ولادة جديدة .

## ٧ - هل « الكل » في قصيدة ؟

لم نرد « استيفاء » عناصر البناء الشعري ، في مجمل شعر العدواني ، وقياس مدى « تمثيل » الشطحات « لاستخدام هذه العناصر ، وبصفة عامة فقد ناظرنا الشكل ،

وحددنا طبيعة تلك الرؤية المتميزة التى تعتبر أساس شرط الشاعرية . ولم يكن صعبا أن نستدعى الأبيات التى تستحضر ما يشبهها مما سبق على « الشطحات » أو جاء بعدها ، ولا نقول بتطابق المعنيين ، أو اندماج الصورتين ، وإنما نقول إنهما ينبثقان عن أرضية ثقافية وأسلوب فى التشكيل الفنى . فحين يقول فى « وقفة على طلل » :

زَرَعْتُ النورَ فى حقلِ الظلامِ فثارتِ الظُّلْمَةُ

وشاهدتُ الرياضَ وحولها للوسوس أوكارُ

فأقبلتُ على الأوكارِ أحرَقُها

فإن هذا فى معناه المجرد ، كما فى تكوين الصورة ، قد سبق العدوانى إليه فى « الشَّطَّحَات » حين قال :

لا ، لن أَحِيدَ عن البَذَارِ وإنْ رَعَتْ زرعى الجرادُ بجيشِـها الجَرَّارِ

وحين يتوقف - بالحاح - فى شطحاته ، عند القيم المعكوسة ، والموازن المقلوبة ، والشخصيات المسخ التى تتصدر وتملك مقادير المنح والمنع فتفسد الحياة ، وتخلق أعوانا لهذه المسوخ لا تقل عنها تشوُّهاً ، فإنه يعطى هذا المعنى امتدادا واضحا ، حتى ليكاد يخصصه بالحركة الرابعة ، التى تبدأ بقوله :

٣٨ - أفْ لأقوامٍ على سِـمائيهِمْ وَسَمُ المِـدَلَّةِ شائهُ الأثَارِ

ثم يعود إليه فى الحركة السادسة ، التى تبدأ بقوله :

٦٦ - كُشِفَ الستارُ، فكل من هاب الرَّدَى أَمسى يطالعنا بلا أَسْـمِـتارِ

ويعمضى مع « تنويعات » هذا الانهيار المتلون فى مظاهر شتى ، إلى الحركة السابعة .

٧٢ - ومكابرٍ والجهلُ ملءُ إهابِهِ لَـيْسَتْ لَهُ العلياءُ دارَ قَرارِ

وإلى الحركة الثامنة :

٨٣ - وجماعةٍ هانتُ على أعدائِها طارتُ مع الأهواءِ كلَّ مَطارِ

هذا الامتداد لعناصر السلب فى حياتنا ، والشخصيات المسخ التى تتحكم فىنا ، يدفع بالقصيدة إلى أن تكون « اعتذارية » ، لكنه - إن أدّى من الناحية الفنية إلى تعميق الشعور بالتناقض ، وإثارة الحسِّ الدرامى ، فقد أدى - من الناحية الفكرية -

إلى أن الشاعر مشغول بتبرئة ساحته من ملوثات زمانه ، قدر انشغاله ، وربما أكثر ، بطرح رؤيته والدفاع عن منهجه ، ويتأكد هذا حين نعود إلى قصائده ، قبل « الشطحات » وبعدها ، حتى ليتمكن اعتبار العدواني شاعرا ناقدا للحياة ، رافضا لكل ما يسودها ، وهذا أوضح من « تَصِيدُ » أوجه تفاعله مع الحياة ، وانغماره فيها ، إذ أن تعبيره عن هذا الوضع الأخير لم يتجاوز « اللُّمَع » ، أو المقولات المجردة ، التي تعترض سيل الألم ، وكأنها مجرد قطعة من الفلين ، عائمة ، يتعلق بها شخص محكوم عليه بالغرق . في قصيدة مبكرة جدا - سبقت الإشارة إليها - وهي قصيدة « خطرات » يمدنا بصورة هذا الوضع « المعلق » الذي وصفناه :

كأنى سابح في غمر بحر      تُدائبه الزعازعُ مستقلَّة  
فلا في اللُّجَّ قرَّ له قرارٌ      ولم يسطع إلى الشيطان رحله  
فظل يدور في حنك المنايا      ويُنشِطُ حوله التيار حبله

وفي أعقاب هذا التصوير الداخلي لنفسيته الحائرة المهتدة ، تتثال الصور المسخ للناس من حوله :

فمن متكبر وبه اتضاع

ومن مُتعالِم

وآخر يَغْتَذِي بالحقد زادا

وأحقرُ منه قومٌ آزره

فالشاعر لا يرى خيرا في أحد ، ولا في شيء ، ومن قبل نصح ( في قصيدة : نصيحة ) متهكما من يريد الخير لنفسه أن ينافق ، ويجارى انقلاب الأوضاع :

وقل للفلأر يا نمرُ      وقل للفيصل يا نملهُ

ويصل بهذه الصور المسوخة مداها في « ابتسمي » ( ١٩٦٦ ) وفيها يَطْنُ الذباب ، يعاند الرياح والنجوم والسحاب ، وفيها صورة يبلغ التشويه مداه فيها :

أعرجَ الرجلين يرقصُ فوق مسرح العميان

والصمُّ والبكمُ تُغنى له

وحوله الأماسخ تلعب بالدُّفوف والعيدان

ومن بعد « الشطحات » يعاود الفكرة ذاتها ، ويعاين الحال نفسه ، فلا يتخلى عن حدة الصورة ، وإن جاءت هنا خطابية ، أكثر تجريدا وصراخا ، كأنما استفرغ طاقته التصويرية ، ولم يعد غير المجابهة المباشرة :

تَخَطَّى النَصْرُ خَسَوَاضَ المنايا  
وصَالَ السيفُ في كَفِّ الجبان  
وقام على تراث الفُخْرِ نَغْلٌ  
ونام على فِرَاشِ الطهرِ زَانٍ  
وأصبحت المنابرُ والكِراسي  
مَطَايَاً لِلآسَافِلِ والأَدَانِي

في صدد هذه المقابلة الضدية المتحدية بين نهج الاستقامة ، ونماذج التحريف كان الرمز سبيلا محتملا ، وأرقى فنيا - بالطبع - ثم ما لبثت مصطلحات التصوف وحالاته أن قدمت الحلَّ النهائي الذي استقر في المراحل المتأخرة ( هل من المهم هنا أن نرصد المؤثر الخارجي من شعر صلاح عبد الصبور وشعر محمد الفيتوري إذ تبنى المصطلح الصوفي وكثافة رموزه حالات الثورة الاجتماعية والرفض السياسي ؟ ) لا يعنى هذا أنه طَوَّرَ مستجلب حل مشكلة طغيان الفكرة ( وهو طغيان واضح في قصائد كثيرة ، حتى في تلك القصائد القصصية وطوال رحلة العدواني مع الشعر ) أو لاكتساب قارئ الشعر الحدائي ، فقد كانت له بذور مبكرة ، أو جذور ، لعلها أورقت حين وجدت دواعي اجتماعية وفنية .

إن هذا التشوق الكوني في ذاته ينبعث عن حسٍّ صوفي ، والإشارة ( في أول قصيدة منشورة ، مارس ١٩٤٧ ) إلى روح الله التي شملت كل ما في الكون من شيء ، هي لمحة صوفية أيضا ، وفي « همسات » يطفر « الأنس » ، وهو في سياقه يتجاوز دلالاته الحسية ، إلى دلالاته الصوفية ، وهذه استخدامات الكلمة على مساحة الديوان :

(١)

عرف القصد أناس

وإذا ضاقت بهم دارٌ مَضَوَا عنها لدارٍ  
وهَبُوا أيامَهُم للأنس حتى في القفار

( همسات - نوفمبر ١٩٤٨ )

(٢) أما نهجه المتمرد ، وفكره القلق ، فيتأبى على إغراء بالقرار والسكينة :

وما استأنست يوماً فى مكان وإن راقى به للأنس حفلة

( خطرات - فبراير ١٩٥٠ )

(٣) وفى قصيدة « إليها » - وهى التجربة الصوفية كاملة ، تأخذ الكلمة سياقها

فى التجربة :

مرادى أنت ، ما غامرت إلا لأحيا فى مغانيك الوريقة

وأترك خمرة السمار خلفى لأعصر كرمه الأنس العتيقة

( إليها - يناير ١٩٧٦ )

(٤) وفى استعادة صفحة من الماضى ، تقول صاحبة الذكريات :

عرفونى روضة ضاحكة عائق النور عليها الشجر

ومجالى الأنس فى أعطافها فن شتى حواها منظر

( حكاية - مايو ١٩٨٠ )

(٥) ياليتها كانت معى

تملاً من خمرتها كأسى

تغمر فى نشوتها أنسى

( ياليتها كانت معى - أغسطس ١٩٨٠ )

(٦) أشياءك السرية

أسطورة فى صدرى

بنيت منها قصرى

حفرت فيها قبرى

عشقتها فى صحتى وسكرى

كانت أنيس وحدثى فى رحلة قاسية

كالصخر

( إشارات - يوليو ١٩٧٩ ؟ )



إن السياق يرشح الدلالة الصوفية ، بل يحتملها ، إذ تشير كل مراجع الضمائر والإشارات إلى القصد الرمزي في تلك القصائد .

وهنا نلاحظ أن لفظ « الأنس » لم يرد في « الشطحات » التي تحمل شارة التجربة الصوفية في عنوانها ، ومع هذا فإنها تصف حالة الأنس ، وحالة الشطح للحصول على هذا الأنس بالفرح الداخلي وحده :

٣ - أنا من إذا شعت عليه تفتحت دنياه عن روض وعن أطيار

٤ - ولمحت أسرار الوجود تطيف بي نشوى ، وأردأن الجمال جوارى

فهذا حال الأنس ، الذي يدعمه بالإشارة إلى الرفقة في البيت (٩) ، ثم :

١٠ - مغناى فى دنيائى صُحبةٌ معشرٍ حَفَلت مناسِكُهُم بكلِّ عمار

ونستعيد الأبيات : ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ فنجد الوصف الدقيق للوجد الصوفى ، وحال الأنس بالاندماج فى شواخص الكون ، وهو ما يثبت أركان الرؤية الآفاقية . وهناك قصائد أوغل فى النزعة الصوفية من « الشطحات » ، بدءاً من قصيدة « اعتراف » ( ١٩٦٩ ) التى نتوقف عندها فيما يأتى ، وفى « وقفة على طلل » ( ١٩٧٣ ) تظهر شخصية الدرويش لأول مرة ، وهو يسأل الحيطان عن ظل ، فلا يجد ، فيستأنف ترحاله فى الدنيا ، يمتلكه الأسى ممن لا يقدرون تصديده لمثالب حياتهم ، فيكون - كما يقول هذا الدرويش :

أنا المكسور والمنصور

والمأسور والأسر

أنا المهجور والهاجر

وهذا المعنى نفسه رددته « الشطحات » بأكثر من طريقة .

وتعتبر قصيدة « إليها » ( ١٩٧٦ ) تجربة صوفية كاملة الأركان ، بعبارة أخرى : هى قصيدة صوفية ، رمزية ، لا تحل مغاليقها إلا عبر اللغة المجازية ، والإشارة الصوفية ، وسواء كان مرجع الضمير فى عنوانها إلى « الحقيقة » ، وهو ما يرشحه البيت الثانى ، ويدعمه شعر العدوانى فى جملته ، وما عاد إليه بصور ورموز أخرى ، كما فى « قالت لى السمراء » أو كان غير تلك الحقيقة الصوفية التى حلم

بارتيادها ، فإن مفردات القصيدة تثبت معالم التجربة الصوفية ، ومقولات المتصوفة ،  
مثل : الشريعة - الطريقة ، شمس الحقيقة - الرسوم - عايشة سرك - مغانيك -  
السمار - كرمة الأنس - الوثيقة - الشهود - نشوة الروح - تنور الخطايا - قبست  
نارا . . . إلخ .

تتفوق هذه القصيدة بأنها ظلت مخلصنة لنسيج لغوى صوفى خالص ، لقد  
استمدت جذوتها من « الشطحات » غير أنها تجاوزتها في التزامها بمعالم التجربة وآفاق  
السطح ، دون أن تلقى نظرة على الواقع المادى ، وإن تكن آسفة !!

\* \* \*



## الفصل الرابع

### الرسم بألوان ضبابية

- ١ - مدخل \*
- ٢ - تأصيل \*
- ٣ - الوسمى \*
- ٤ - تناقض ظاهري \*
- ٥ - السخر \*
- ٦ - الصور الجافية



## الرسم بألوان ضبابية

### ١ - مدخل :

يؤثر هذا الفصل أن يقف عند جانب واحد من عناصر البناء الشعري ، وهو « الصورة » ، لما لهذا العنصر من قدرة على احتواء سائر العناصر ، ولأنه - فى رأينا - أهم ركائز حركة التجديد فى الشعر العربى ، ولأنه - أيضا - وقبل كل شىء بالنسبة لما نحن بصددده - أحد منجزات فن العدوانى ، التى تدل على استقلاله صياغيا ، إن موقفه « الاجتماعى » الذى تجاوز به مواقف شعراء جيله فى الكويت ، ليس نسيج وحده بين الشعراء الغرب ، ولم يعد خاصا به فى الكويت ذاتها عند شعراء الجيل التالى ، وبخاصة خليفة الوقيان ، وخالد سعود الزيد ، وعبد الله العتيبي . ولكن تكوين الصورة عند العدوانى يظل مختلفا ، متميزا ، سواء فى انفرادها ، أو سياقها ، أو اندياحها على مساحة القصيدة . وفى رصد ظاهرة الصورة فى شعر العدوانى ، لن نلجأ إلى التعميم أو التبع الشامل ، بل سنقتطف - دون أن ننزع من السياق أو نتجاهل الأنساق - نوعا معينا من الصور ومن القصائد التى نسجت من نفس « قماشة » هذه الصور ، باعتبارها سر صناعة الشعر عند هذا الشاعر - وخاصيته المميزة . قد نجد صعوبة ، أو تعسفا وابتسارا فى انتقاء كلمة - مصطلح - تفى بكل ما نريد أن نصف به هذا النوع من أنماط الصورة عند الشاعر ، وقد نؤثر أن نصل إلى الوضوح والتحدد معا من خلال رصد النماذج والكشف عن الأنساق وتحليلها ، ولكننا - وحتى يتحقق ذلك - يمكن أن نقرب الفكرة بأن نصفها - الصورة - بأنها تقوم ، أو قد تقوم على التناقض أو التضاد ، وهما مختلفان ، فالتناقض سلب ، إنه النقص أو النقيض . أما التضاد فهو إيجابى آخر معاكس فى الاتجاه ، وقد استخدم الشاعر كلا النوعين فى بناء الصورة ، على أننا سنعتبرهما - مؤقتا - مترادفين ، أو بمثابة المترادفين تيسيرا مرحليا للتوضيح ، فنقول إن التناقض قد يقام بين طرفى الصورة (كالمشبه والمشبه به مثلا، أو المستعار منه والمستعار له ، أو المضاف

والمضاف إليه . . إلخ ) كما يقام بين صورتين أو صور تتراكم على مصوّر ، أو معنى واحد ، وقد تقوم القصيدة - فى مجملها وتفصيلها - على تناقض مستمر هو الذى يحقق لها التوازن والفاعلية ، أو الجدلية .

على أن هذا التناقض يأتى دائما لىؤدى وظيفة فنية بالغة الحساسية والدقة ، لأننا نطل من خلالها على مجمل موقف الشاعر من الحياة ، والكون ، والناس ، وموقفه من ذاته ، ونظرته إلى دوره - الشاعر - بين كل الأشياء ، إن العدوانى - كما سنرى - مثل رسام الكاريكاتير ( دون أن يعنى هذا أنه يبالغ فى إسباغ الصفات ) بقليل جدا من اللمسات : الخطوط والنقط والدوائر يضعك فورا فى قلب المشهد ، أو صميم الشخصية المرسومة ، ويطلعك فى لمحة على أهم ما يميزها . إنه فى كلمة عابرة - أو تبدو عابرة - يكشف عن مفارقة ويحملك على أن تنظر إلى الأمر الجاد جدا نظرتة الساخرة المتكلمة ، وأعتقد أن حسّ المفارقة ، وروح التهكم والسخرية باستطاعتهما استيعاب ما كتب العدوانى من شعر ، لأنهما جوهر رؤيته الشعرية ، كما أعتقد أنهما سبب الندرة ( الطرافة ) والحيوية ، والفاعلية الجدلية فى صورته .

لتأمل هذين البيتين ، وهما من قصيدة واحدة ( الشطحات ) ، وبينهما مسافة ، يقول فى أولهما :

اسْتَقْبِلُ الدُّنْيَا بِنَظَرَةٍ سَاخِرٍ وَأَصْلَعِي ضَيْفُ عَلَى الْجَزَارِ

إننا - على أية حال - لم نتمد اختيار هذا البيت مدخلا لإبراز فلسفة الصورة عند العدوانى ، إنه اختيار عشوائى خضع للمصادفة ، وإن أصابت المصادفة توفيقا غير متوقع ، على الأقل للنص على السخرية ( نظرة ساخر ، فهى سخريته على التحقيق ) وإن كنا لا نطمع ، ولا يحق لنا أن نطالب بمثل هذا النص . غير أن النظر إلى هذا البيت بمعزل عن سياقه سيفقده الكثير جدا من عمق الحس التهكمى المتعالى على الدُّنْيَا والمألوف والمظهري والانتهازي فى الحياة ، وفى سلوك البشر ، هذا الحس الذى يدب بلطف ديب الماء فى العود الأخضر، مع بداية المقطع أو « الوثبة » : « يا من تجلّى الطهر فى قسماتها » ، ثم تتأمل « الزمن » فى المقطع ، فنجد أداة النداء للقريب ترشح الإحساس بالقرب أو الحضور ، ثم يتأكد هذا الحضور فى مطلع البيت الثانى : « ناديتنى » ليكون جوابه على النداء « مونولوج » يأخذ شكل « الديالوج » ،

إلى أن يقطع هذه الاثنيينية الظاهرية باعتراف حاسم ، ولن يكون الاعتراف نابعا من قرارة الصدق إلا إذا كان حرَّ المصدر ، مؤكدا الصياغة ، محددا بقرائن الحقيقة :

إني أسير الصمت ! منذ تعلّمتُ نفسي تمرّدُها على الأسار

وهذه ما نستمدّه من أداة التأكيد « إن » ومن إضافتها إلى ضمير المتكلم « الياء » و « منذ » التي تدل على الزمن الماضي ، ويعقبها فعل ماض أيضا « تعلمت » . ثم تتجلى المفارقة ، التضاد ، المصبوغ بلون التهكم المتعالى كبرياء وصيانة للنفس ، وازدراء واستخفافا بكل ما يتمرد عليه ، أو عليهم ، في الجمع بين الصمت والتمرد لأداء وظيفه واحدة ، وتجسيد حالة محددة ، وإن دلّ الاستخدام العام على عكس ذلك . ثم يأتي البيت الذي اختارته المصادفة عقب هذا البيت مستفتحا بالفعل المضارع « استقبل » ، وقد سبقته صيغتا الماضي « منذ تعلمت نفسي » فدل على الماضي المستمر ، أو - بغير لغة النحو - الخليقة والطبع - وهذه النظرة الساخرة ليست وليدة الجهل ، أو عدم تقدير العواقب ، إنها ثمرة المعرفة ، « منذ تعلمت » وعلامة رفض للأسر ، وهذا الرفض الواعي يدرك « الثمن » المطلوب لقاءه ، إنه التمزيق ، إنه فعل الجزار بأضلاع الضحية الذبيحة . ونقرأ العلاقة بين شطرى هذا البيت من منظور آخر ، هو الحسى والمعنوى ، ففي حد التعبير عن التسامى ونفاذ الفكر يفضل المعنوى المجرد « النظرة » على المادى المحدد « العين » ، وهكذا تعلو عبارته عن مقابلها المادى لو أنه قال : « استقبل الدنيا بعيني ساخرا » . في حين أنه أثر المادى المحدد في الشطر الثانى ، المستقل بصورته والمكمل ، والمكتمل بالصورة السابقة في نفس الوقت ، فحين يكون المقابل النقيض هو الجزار ، ولن يكون الجزار غير كيان مادى يتعامل بلغة السكين مع اللحم والدم ، فقد أصبح النص على « الأضالع » مطلوبا ، موظفا ، مؤثرا ، لا يقوم مقامه المجرد ، المعنوى ، كالكرامة أو الحرية مثلا . ثم تقف الاستعارة « ضيف » فى منتصف المسافة بين الضلوع والجزار ، لتحمل شحنة التهكم والسخرية والأسى معا ، فما أبعد الشقة بين مشاعر الضيافة وإيحاء مكنونها التاريخى والاجتماعى ، وبين « مشاعر » الجزار تجاه الضحية . وإذا كان الإرهاص بالتناقض والسخرية الرافضة للفعل برمته ماثلة فى اختيار « الجزء » للدلالة على « الكل » ( وهو ما يطلق عليه بلاغيا : المجاز العقلى ) فقد اختار الجزء « الأضلاع » الذى لم يجر فى عرف الاستخدام أنه يقوم مقام الكل ، فقد



تأصل حسّ السخرية وتعمق الشعور بالتناقض فى النص على الضيافة ، وقلب معناها، إلا أن يقال - بمرارة أكثر - إن الجزار لا يقتنى اللحم ، إنه يمزقه ، ثم يعرضه لمن يشتري ، وهذا مصير أضالعنا عند جزاريننا !! وهذه حدود ضيافتهم لنا !! أما البيت الآخر من « شطحات فى الطريق » الذى نتخذه مدخلا لتحديد أو اكتشاف أهم ملامح الصورة عند العدواني ، فإنه لا يتضمن النص على السخرية ، ولكنه ينطوى على أعمق دلالاتها ، وذلك حين تنطلق من موقف الرفض ، وتنبع من التشاؤم ، لأن السخرية من الشيء تعنى الاستخفاف به ، والاستهانة بقيمته ، وتعنى أكثر : النفاذ من طلائه إلى حقيقته ، وتعريته وتجريده من زينته . أما البيت فيقول :

أنا سائح دُنْيَاهُ تحتَ مَدَاسِهِ      ما هَمَّهُ مَنْ سَادَةُ الْأُمُصَارِ

وإذا كنا لا نملك المساحة التى تتيح لنا وقفة متأنية مع هذا البيت ، كما صنعنا نسيا مع سابقه - لأننا نتخذهما مجرد إيضاح لما نريد ، فإننا لا نستطيع ابتسار الحديث فتضيع المعالم من حيث أردنا العكس . لابد أن نستحضر نقطة الانبثاق فى القصيدة ممثلة فى عنوانها « شطحات » ودلالته الصوفية ، وجوهر الموقف الصوفى انمحاء الذات ، ورؤية الـ « أنا » فى الـ « هو » ، والتخلى قبل التحلى ، وهو تخل فلسفى ، يرى فى الزمن قوة قاهرة تكتسح كل شيء ، وتقطع كل علاقة ، فإما أن تغادرنا الأشياء ، وإما أن نغادرها ، فلا دوام ، وهو ما عبر عنه أبو العتاهية بصورة تستمد مفرداتها من خبرته العملية وطبائع عصره :

قَطَّعْتُ مِنْكَ حَبَائِلَ الْأَمَالِ      وحطَّطْتُ عَنْ ظَهْرِ الْمَطَى رِحَالِي  
وَيَسْتُ أَنْ أَبْقَى لشيءٍ نِلْتُ مِمَّا فِيكَ يَا دُنْيَا      وَأَنْ يَبْقَى لِي

أما العدواني فإنه يلتقط صورة « السائح » مجسدا فيها حالة « الغربة » وحالة « العبور » أو « التأقيت » معا ، وإحساس الغربة رائد على المعنى الفلسفى الذى أشرف عليه أبو العتاهية ولم يتوصل إليه ، فى حين اقتحمه العدواني بكلمة واحدة مشخصة مانوسة ونادرة معا ، وتشع بمعان تتوالد مع كل إعادة للبيت . وإذ تتناقض البداية بالأننا مع الموقف الصوفى تناقضا مطلقا ( مع هذا نجد « الأننا » تلح على بعض الصوفية ، مثل : « أنا من أهوى ومن أهوى أنا » ولكن هذا للتوصل إلى معنى معين ،

هو الحلول ، أو وحدة الوجود ، وهذا غير حالة الانمحاء التى يعتنقها متصوفة الإسلام الحقيقيون ) ، ومع حالة السائح نسبيا ، نظرا لغربته ، فإن تشخيص حالة الشاعر ، فى إهاب السائح تتناقض أو تضاد ما يدل الوصف عليه « دنياه تحت مداسه » ، فالسائح الذى نعرفه بالخبرة العملية دنياه بين عينيه ، وهو طالب « فرجة » ومنتعة كما بينا من قبل ، وهذا الاختيار لألوان الصورة لا يصدر عن اضطراب فى بناء هيكلها ، فالعدوانى لم يقتنص حالة السائح العصرى بكل ما تدل عليه واقعا ، وليس الشعر محاكاة للواقع ، أو تشخيصا له ، ولكنه تعبير عنه ، وفى الإدراك الأكثر نضجا « رؤية له » ، وهذا ما يدل عليه شعر العدوانى ، ولمعنى السائح - دون لفظه - جذور دينية عبر عنها حديث شريف ، وحدد علاقة الإنسان بالدنيا ( عش فى الدنيا كأنك غريب ، أو عابر سبيل ) ، فهذا - دون غيره ، هو السائح الذى دنياه تحت مداسه لم تبهره المشاهدة ، ولم يشغله التغير ، بل راح يبحث عما وراء التغير ، كما تدل الأبيات التالية . ثم هذا الانتقاء العبقرى لكلمة « المداس » بكل عبقها الشعبى ، وما تحمل من رموز الزهد ، والتدنى ، زهد الدائس ، وتدنى ما تحت المداس .

إن هذا السائح الكونى ( الزاهد فى الدنيا ) يؤكد رفضه لرموز الاهتمام بها والسيطرة عليها : ما همه من سادة الأمصار !! وكما بنى تصور الشطر الأول على مستويات من التضاد بين الأنا وما لحقها من صفات ، فكذلك الأمر فى الشطر الثانى ، الذى يتضمن إقرارا بعمارة الدنيا ( الأمصار ) ويأن لهذه الأمصار سادة ( ولهذا دلالة ضمنية مناقضة ، إنه ليس من هؤلاء السادة ) ومع أن ظاهر الإقرار يعنى أنه دونهم ، فإن نفى الاهتمام بهم يعنى الترفع عليهم زهدا وتساميا .

## ٢ - تأصيل :

قرأ أحمد العدوانى الشعر العربى عبر عصوره الممتدة قراءة استيعاب وقراءة نقد ، وله فيه آراء ومنطلقات ، كما عاش ثقافة هذا العصر الشعرية والنقدية ، وله تجاهها مواقف واستجابات ، نرى أصداؤها ، كما نرى أصداء التراث العربى ، فى تركيبه للصورة ، وبنائه للقصيدة على حد سواء - لقد اتسم تفكير القدماء بمنحى الاهتمام بالكليات ، وإذا توقف عند جزئية ، فإنه يعالجها فى موقعها دون اهتمام حقيقى بمبدأ التشكيل ، أو أنها وحدة فى منظومة لها نسق خاص ، هكذا تحدث النقد

القديم عن الشعر ، وليس عن القصيدة ( لم يكن هذا الاتجاه وُقفاً على النقد العربى ، فقد سبقه أفلاطون ، وأرسطو ، وهوراس إلى الحديث عن الشاعر والشعر دون اهتمام - بنفس الدرجة - بالقصيدة ، بل لم يكن الاتجاه إلى الكلى وإهمال الجزئى مقصوراً على النقد الأدبى ، ومن قبل كان الفيلسوف لا يستحق اسمه إن لم تكن له نظرية فى المعرفة ، ولم يعد هذا مطلباً مهماً الآن ) .

ومن هنا سنجد أصول عناصر التصوير التى تميز بها تكوين الصورة عند العدوانى منصوباً عليها عند القدماء ، لكنه التكوين دون التركيب ، دون اكتشاف العلاقة التبادلية بين صورة وأخرى ، أو اهتمام بشغل المساحة المشتركة بين الصورة والتى تليها ، فضلاً عن عدم الاهتمام بعناقيد الصور ، أو منظوماتها ، كما تطرقوا إلى فنون من الأساليب النادرة ، مثل « مجاوبة المخاطب بغير ما يترقب » وهو حمل الكلام على خلاف القصد تنبيهاً على أنه أولى بالقصد ، وقد سُمى عبد القاهر هذا الفن بالمغالطة ، وسماه السكاكى - الرجل المتهم بإفساد الذوق البلاغى - تسمية هى الأحق بالتقدير ، إذ أطلق عليه : الأسلوب الحكيم !! ، كما تكلموا عن مجاورة الأضداد ، تعريفاً وتمثيلاً ، وتمييزاً عن الطباق ، ولكنهم لم يصلوا إلى تفسير شاف لأهمية تجاوز الأضداد أو دلالة التى تتجاوز البشاشة اللغوية ، وأشاروا إلى تأكيد الذم بما يشبه المدح ، ومثلوا له بقول بعضهم : « فلان لا خير فيه إلا أنه يتصدق بما يسرقه » ، ووصفوا هذا الفن بالندرة ، وإنما الشائع المبذول هو تأكيد المدح بما يشبه الذم ، وتحدثوا عن الاستدراج ومخادعة الأقوال ، والملاطفة فى الخطاب .

إن أحمد العدوانى - فى شعره وفكره - ابن هذا التراث ، واستخداماته اللغوية فى مجالى الصياغة الأسلوبية ، والتصوير ، تدل على توافر الخبرة والقدرة على الانتقاء « وعَصْرَنَة » هذه الأصول الجمالية الضاربة بجذورها فى مخزون التراث الشعرى .

أما إسهامات النقد الأوروبى الحديث فقد ومضت شراراتها فى الأفق الثقافى العربى فى أكثر من اتجاه ، خلال الشعر ، والمسرح ، والفلسفة والحضارة ، ومستقبل الثقافة ، ومعنى الأصالة ، فضلاً عن قضايا النقد التى تثار - على المستوى النظرى - قصداً ، أو من خلال المذاهب الفكرية والسياسية ، وليس من شك فى أن شاعرنا العدوانى ، الذى بدأ يرسل قصائده منذ أواسط الأربعينيات كان يملك قدراً من المعرفة يعصمه عن الانزلاق إلى التقليد ، دون أن يعنى هذا أنه مجدد منذ المحاولة الأولى .

يكفى أن نعرف أنه ليست لديه قصيدة مشتركة الموضوع ، وإذن فقد بدأ وهو على وعى بمبدأ « الوحدة الموضوعية » ، وسنجد قدرا لا يستهان به من هذه القصائد يحقق المبدأ الأشد تأبيا على كثير من الشعراء ، وهو « الوحدة العضوية » ، وقد تَصَدَّرُ القصيدة عن حُلْم ، كما سنرى ، ليس حُلْم يقظة يقوم على تداعيات مقبولة أو ملفقة ، غير أنه يصوغ تجربته بوعى عقلى مخطط ، مستفيدا من الوجه الإيجابي للحُلْم ، أو خاصيته المميزة ، إذ يحصل الحالم - الشاعر - فيها على التجربة دفعة واحدة فى شكل بالغ التركيز .

أما الجانب الواعى ( المخطط ) فيُضْفِيهِ ، أو يُضْفِيهِ أحمد العدوانى الشاعر المثقف ثقافة عصرية ، الملتزم وطنيا وقوميا وإنسانيا . وهو يعرف أن الشاعر يتلقى تجربته ، أو لحظة انبثاق التجربة ، ثم يبدأ فى تشكيلها ، أو ترويضها ، وأن هذا الترويض يقحمه إلى حالة من الانقسام ، أو الانشطار ، بحيث يأخذ مكان النقيضين المتعاندین معا : الشاعر والشعر ، أو الذات والموضوع ، إنه يريد أن يفضى بذات نفسه ، ويريد أن ينكرها معا ، ويريد أن يوصل المعنى إلى الآخرين ويعتبر القصيدة وسيلته إلى التأثير فيهم ، ويريد - فى نفس الوقت - أن يحتفظ بأسرار نفسه وراء مغاليق الرموز فينحو نحو التعمية ، وبعثرة الألوان وراء الضباب ، بحيث تبدو ولا تسفر عن نفسها .

قد ينبغى علينا أن نختار قصيدة ( قصيرة ) نتأمل بناءها ، ومنبع تجربتها ، ونرى إلى أى مدى تلتقى الموهبة الحرة بقواعد التكوين الشعرى فى حالة من التوازن ، الذى يحول التناقض إلى إيجابية فاعلة :

## اعتراف

حدَّقتُ فى مرآة نفسى

فلم أجد نفسى !!

بل لاح لى حشدٌ من الظلال . .

جميلة الشكل

لكنها - وأسفا !! ليست لى !!

\* \* \*

حدقتُ في مرآةِ نفسي !  
فلم أجد نفسي ..

بلى

وجدت هيكلاً

تمردت كنوزه على البلى !!  
وأسفا !! كنوزهُ تمردتُ على

البلى !

فصار للقبرِ وللتابوتِ والصنمِ  
في ظل وجداني حرم

\* \* \*

حدقت في مرآةِ نفسي  
فدار رأسي !!

\* \* \*

يا أنتم !! يا أهلي .  
لكم مرآيا في نفوسكم  
فحدقوا فيها !!  
لكن بصدق لا يهابُ السيفَ أو  
يخشى القلم  
وخبروني .. ما الذي تقوله المرايا ؟  
عن عالم الخفايا .. ؟؟؟

\* \* \*

يا أنتم يا أهلي  
عودوا إلى أنفسكم  
وحدقوا فيها  
لعل من بين ظلالها .. ظلي  
فأنتم يا أهلي  
وأسفا .. مثلي

\* \* \*

لقد اخترنا هذه القصيدة ، هذه المرة ، عن قصد ، ليس لأنها قصيرة وتناسب دراسة مختصرة مثل التي نجربها ، وحسب ، وإنما لأنها تجربة بطبيعتها ذاتية ، بل مغرقة في الذاتية ، إنها لحظة كشف ، أو مكاشفة ، هي أبعد ما تكون عن أن تكون تجربة اجتماعية ، أو لها امتداد نحو الأغيار ، ومع هذا فقد تحركت في اتجاه معاكس ( أو مناقض ) لبدايتها ، ثم . . بلباقة فريدة ، اكتملت الدائرة ، والتحمت النهاية بالبداية ، صانعة نسقها الخاص كبناء مستقل .

إن اختيار العنوان « اعتراف » كما يدل على خصوصية اللحظة ، فإنه يحدد لونها ، فالعرف ، والعقل المراقب يقولان إن الاعتراف دائما يكون إفشاءً لسراً إذاعتهُ تسىء إلى صاحبه أو إلى آخرين ، أو إلى الطرفين !! فالتجربة - من عنوانها - متشائمة ، وسنرى أن الشاعر كما خرج بتجربته الاعترافية من طابعها الفردي إلى العام ، استطاع أن يتحول بها من التشاؤم السلبي إلى الدعوة إلى مصارحة النفس والتغيير . أما الوسائل الفنية التي حقق بها هذا التحول فإنها غاية في البساطة ، وفي التعقيد معا .

ليس العدوانى أول من حدق في مرآة نفسه ( الشعر الاعترافى ممتد ومتنوع الأهداف في التراث ، أما التحديق خاصة فقد ذكره الفيتورى في « معزوفة لدرويش متجول » حين يقول : حدقت بلا وجه ورقصت بلا ساق !! ) ، ولكنه أول من حدق مرتين ، ليستكمل رحلة الاكتشاف ، ثم التفت وراءه ليرى هل هو حالة مفردة أو فريدة ، أو أن الناس جميعا ( مع الأسف ) مثله !؟

قام بناء القصيدة على أربعة مقاطع ، بين المقطعين الأولين ثنائية تقوم على التشابه ، وبين المقطعين الآخرين ثنائية أخرى تقوم أيضا على التشابه ، ولكن ، بين المقطعين الأولين معا ، والآخرين معا ثنائية تقوم على التضاد ، وتقوم بين حد التشابه ، وحد التضاد ، جملة واحدة ، انقسمت بين فعلين بينهما الترابط الطبيعى بين الفعل والاستجابة :

حدقت في مرآة نفسى / فدار رأسى

وقيام هذه الجملة على التخوم الفاصلة يجعلها محسوبة على التشابه فى أى من القسمين ، ومحسوبة على التضاد بينهما ، ويجعل منها معلماً قائماً بذاته ، وكأنها عنوان بديل للقصيدة ، ولعل هذا سلوك ، أو تصرف مستحدث ، ابتكره الشاعر

المعاصر بديلاً للتصريح في سياق القصيدة ، لقد عرف الشاعر القديم التصريح وأقرّه لتأكيد الإيقاع في مطلع القصيدة ، والإيقاع في القصيدة الحديثة فكري ، أو هو نابع من فكرة القصيدة ، وقد كان الشاعر القديم يلجأ إلى التصريح في وسط قصيدته ، إذا ما أحس بأنها طالت ، أو بأنه يستأنف مرحلة جديدة فيها ، فكأنه يبدأ قصيدة أخرى ، فجملة : « حدقت في مرآة نفسي / فدار رأسي » إجمال لتجربة الاعتراف ، وثمرة للتحديق ، ومقدمة للبحث عن التغيير ، لتأمل مفردات وجمل المقطعين الأولين ، ثم نفعل الشيء نفسه مع المقطعين الآخرين .

١ - يبدأ المقطعان الأولان بعباراة واحدة ، بالفعل ، ، ورد الفعل نفسه .

(١) ويبدأ المقطعان الآخران بعباراة واحدة : النداء بالضمير ( المخاطب ) ثم الافتراق أكثر بنداء يكشف عن درجة من التواصل أكثر قرباً من العلاقة المكانية ( أنت للمخاطب الحاضر ، أما الأهل - في حال النداء - فهم حضور وقرابة ) .

٢ - في المقطعين الأولين يتكرر الإثبات والنفى مرتين :

حدقت - لم أجد

لاح - ليست لي ( في المقطع الأول ) .

حدقت - لم أجد

وجدت - تمردت ( في المقطع الثاني )

(٢) في المقطعين الآخرين يتكرر النداء ، يعقبه فعلاً أمر :  
يا أنتم / يا أهلي

حدقوا

خبروني ( في المقطع الأول )

يا أنتم / يا أهلي

عودوا

حدقوا ( في المقطع الثاني )

٣ - في المقطعين الأولين تتردد كلمة « نفسي » مرتين في كل مقطع .

(٣) وفي المقطعين الآخرين نجد في أحدهما : نفوسكم ، والآخر : أنفسكم .

هذه مؤشرات التوازن الدقيق الذي صنع به هيكل هذه القصيدة ، والنظام الصارم - دونما افتعال أو قسر - الذي شكل نسقها الخاص . مع هذا لا نشعر حين نقرأها بأى درجة من الانقسام فى تكوينها ، أو بأنها مكونة من مرحلتين بينهما تمايز ، أو اختلاف فى عناصر التكوين ، ذلك لأن الصلة ( الذهنية ) بين المقدمة والنتيجة محبوبة ، أو منطقية ، أو متوقعة .

لقد اكتشف شيئاً حين حدق فى المرأة لأول مرة ، ثم حدق مرة أخرى فاكتشف بُعداً آخر ( هذا يعنى براءة القصيدة من التكرار ، لأن نتيجة الفعل تختلف فى المرة الثانية عنها فى الأولى ، وكذلك الأمر بالنسبة لتكرار نداء الأهل ، ولا يعنى هذا إنكار التكرار ، ولكنه تكرار له وظيفة جمالية وفكرية ) فاستبج الكشف الخاص أن ينقل تجربته أو كشفه إلى أهله ، على مرحلتين :

الأولى : أن يعملوا عمله ( يحدقوا فى نفوسهم بصدق ) والثانية : نفى الانفراد أو التعالى ، بحيث يسلب صيغة الأمر ظاهرها الفوقى ، فتنحول إلى وصية أو رجاء أو أمنية .

كيف تجسدت العلاقة الذهنية بين المقطعين الأولين ، والمقطعين الآخرين صيغياً ؟ لقد لجأ إلى ما يلجأ إليه من يقوم بالربط ( أو اللحام ) بين جسمين ، إنه يرش طبقة من سبيكة ممتزجة من مكونات الجانبين ، تلغى الفاصل وتجعل منهما جسماً واحداً ، وهذا يتحقق صيغياً من خلال استخدام المفردات ( وهى محدودة جداً فى هذه القصيدة ) وانتشارها على كامل المساحة . ويمكننا أن نرصد مواقع هذه الكلمات ، وعددها :

حَدَّقْتُ ٣

حَدَّقُوا ٢

الظِّل ٤ ( مع اختلاف الإسناد ) .

وَأَسْفا ٣

المرأة ٥ ( بين مفرد وجمع )



وهكذا يسرى عنصر التشابه فى النص ، موازيا لعنصر التضاد ، ويتأكد التشابك بهذا الاستخدام الموزع بمعدلات مناسبة لعدد من المفردات ذات الانتشار الممنهج ، وذات الدلالة المتجهة إلى صميم التجربة .

وحين يتحدث النقد الحديث عن ترتيب أفكار القصيدة ، ليتم لها معنى الوحدة وتتماسك تماسكا عضويا ، فإن هذا يبدو صعبا فى تجربة شديدة التركيز ذات طابع كشفى ( صوفى ) مثل هذه القصيدة . لكنه حقق لها العضوية بذلك التكنيك الصياغى الذى قام عليه البناء اللغوى والصورى ، ثم باختزال اللغة ( وبعض الأسئلة ) إلى الحد الأدنى ، بحيث لم يتركنا الشاعر فى تيه ، لقد اكتفى بأن رسم لوحته على زجاج مضىء فهى تَشِفُّ بقدر لمن يتأمل ، وتَغْمُضُ بقدرٍ على المتعجل .

### لماذا نحدد فى المرأة ؟

هذا سؤال بدهى لمن يبدأ بقراءة القصيدة ، ولسنا نتوقع بالطبع أن يسأل القارئ نفسه مثل هذا السؤال بصوت عال ، أو حتى دون صوت ، لكنه يضمّر السؤال من خلال توقع الإجابة الماثلة فيما ترتب على التحديق .

التحديق ليس مجرد نظر ، إنه تَمَعُنٌ ، هدفه اكتشاف شىء غامض ، وهنا تتأكد المفاجأة ، إنه لم يجد نفسه تلك التى كان يعتقد أنها معه دائما ، وإنما وجد مكانها ظلالا ( أرى أنها تعود إلى نظرية المثل كما صورها أفلاطون ، وبخاصة أنه وصف هذه الظلال بالجمال ، وبأنها « شكل » ، وبأنه بعيد عنها ) فتأكد انفصال الماهية عن الشكل ، أو الهوى عن الصورة ، على تحدّ تعبير القدماء .

### لماذا نعيد التحديق فى المرأة ؟

لاعتقادنا أن التحديق الأول لم يوصلنا إلى الحقيقة ، لم يكشف أمامنا كل المُعَمَّيات ، وإنما كشف مرحلة ، ودل على التى تليها . فى التحديق الأول وجد الجسد ( الظلال الجميلة الشكل ) فى التحديق الثانى شاهد مصير هذا الجسد المهدد بالبلى ، فأحس بالأسى لتمرده المحكوم بالفناء ، ولهذا التمرد ( العبثى ) وهذا المصير الحتمى ، اكتسب الجسد ، وكل ما يتخذ لصيانه قداسة وحرمة .

إن الموجود الأول ( فى المقطع الأول ) هو نفسه الموجود الثانى ( فى المقطع الثانى ) وهذا واضح من التحريف المتعمد لاستخدام أداة الجواب ( بلى ) التى يعرف

الشاعر جيدا قاعدة استخدامها ، بل إنها تستخدم في العامة الكويتية بالتزام دقيق  
لشرط الفصاحة . وهكذا يصبح السياق ، مع إظهار المضمرة :

حدقت في مرآة نفسي

فلم أجد نفسي

- ( ألم تجد نفسك حقا ؟ )

- بلى

- وجدت هيكلا . .

فكما كانت الظلال خطوة أولى نحو إدراك النفس ، كان الهيكل خطوة ثانية ،  
وتصبح النفس الحقيقية غائبة حاضرة ، بالتأمل ، وبلوغ الصدق .

ثم تصدر « يا أنتم » المقطع الثالث ، لتوازن « الأنا » المضمرة ، أو المفهومة  
في المقطعين الأولين ، وتتكرر في الرابع أيضا ، لتؤكد نزعة الشاعر الاجتماعية  
الإنسانية ، لقد ارتطم بلغز الفردية ، فكان الالتفات إلى الجماعة ، والانغمار فيها ،  
ومناشدتها أن تسير معه في طريق الكشف والصدق ، ومعناه الفردى لا يكتمل إلا  
بوجوده في وسط الجماعة : ( عودوا إلى أنفسكم . . لعل من بين ظلالها  
ظلى ) .

### ٣ - الوسمى :

والوصمى في المعجم : مطر الربيع الأول ، وفي الاستخدام الكويتي : المطر  
المبكر أو المبشر ، وأردنا به هنا : اكتشاف جذور شجرة الشعر عند العدواني ، في  
مجال بناء الصورة - الصورة بخاصة - تلك التى ميزت فنه الشعرى ، وليس لنا أن  
نتوقع ما يضاد طبائع الأشياء ، فإن شاعرا ظل يعزف على قيثارته أكثر من أربعين  
عاما ، تطورت فيها مفاهيم الثقافة ، وأسس النقد ، واكتشف المزيد من أصول  
جماليات الفن الشعرى ، لابد أن تكون أضافت إلى الشاعر الكثير ، فضلا عما  
أضافته معاناة الإبداع ومحاولات التجريب ، وفي هذه الدراسة ، ومع اهتمامنا  
بالخصائص مجردة من التطور التاريخى لفن الشاعر ، لا نجد أنفسنا فى موقع مناقض

للتأصيل ، ومن أهم عناصر الأصالة ، أن نرصد البدايات ، وكيف تبرعمت ، ثم  
أزهرت ، حتى انعقد الثمر شهيا ، وحتى التفت الغصون ، وأصبحت الشجرة روضة  
لها بهاؤها الخاص . الذى يراجع تواريخ القصائد كما جاءت فى ديوان « أجنحة  
العاصفة » لن تخطئ نظرتة وجود فجوة زمنية تبلغ عشر سنوات ، أو تتجاوزها ،  
ليس فيها شعر !! ( أشرنا لهذا من قبل ) وهذا ما لا يتصور من شاعر حتى لو  
أجبل !! فإن الإجبال - عادة - لفترة تتجدد فيها النفس أو تتغير الظروف حول  
الشاعر ، إلا أن يكون انقطاعا نهائيا لأسباب نفسية أو بدنية ، أما وأن الصمت طال  
أمده ، ولم يكن نهائيا ، أما وأن ألحان القيثارة العدوانية تتابعت بسخاء ، وعذوبة ،  
بعد هذا الصمت الطويل ، أما وأن ما بعد الصمت لم ينقطع - فنيا - عما قبله ،  
فإن من حقنا أن نطرح التساؤل ونلح فيه ونبحث عن دوافعه وأسبابه ، ومن حقنا هنا  
أن نبحث عن جذور الصورة ، وأسس الرؤية فى ذلك النتاج الوسمى المبكر .

« وسمى » شعر العدوانى تمثله إحدى وعشرون قصيدة ، بعضها ينتمى إلى شعر  
المناسبات ، المبذول بيسر ، لكنه لن يحجب البداية المستقلة الملامح ، بل القوة .  
يزدوج خط التفاؤل والثقة بالحياة ، وخط التشاؤم ورفض الناس والمجتمع ، وكأن  
الشعر عند الشاعر الفتى يصدر عن حالات وقتية ، ومزاج يحكم اللحظة ، ومن وراء  
هذا القلب المزاجى قدرة على اكتشاف الصور ، وميل إلى الفلسفة واضح ، وهو ما  
نعنى به فى سعيينا لاكتشاف مكونات لغة التصوير ، وحدود أو آفاق الصورة فى شعر  
العدوانى . هناك أكثر من قصيدة تحاكي قصص شوقى الشعرية التى حاكى بها فن  
لافونتين ، وأكثر من قصيدة تصطنع الحوار ، معلنة عن وجود البذرة الدرامية فى  
تصور الشاعر لهيكل قصيدة ، والسمة المشتركة بين قصائد البداية هى التلطف فى  
طرح الأفكار ، والاستدراج إلى الكشف عن نقيض البداية ، فالرأس المختفى وراء  
ستار ، وتحيرت فيه الظنون ينكشف عن رأس حمار ، كما يتكشف السحاب عن  
سراب ، ويسرف الأب فى ذم الشاعر وثلب فنه ، تنفيرا لابنته ، فلا يكون هذا الذى  
ظنه ذما وثلبا إلا عامل تحريض للفتاة - هند - أن تضمّر - الحب واللهفة على لقاء  
هذا الشاعر .

وإذا كانت قصيدة « فى المقبرة » التى تعبر أصلا عن تشاؤم رومانسى له دوافعه

عند توماس هاردى ، قد وجدت صدى فى نفس العدوانى ، فإن قصيدة « خطرات »  
التي تسبقها مباشرة - تصدر عن تشاؤم اجتماعى ، ورفض لكل صور الزيف ، وترى  
فى حياة الوحش تعبيرا صريحا عن الفطرة ، عجز الإنسان عن تحقيقه لنفسه ، وهنا  
يرفع الشاعر الرومانسى : « العودة إلى الطبيعة » و« العيش على وفاق مع مقتضياتها »  
حيث يندغم فى الكون الشامل ، محققا لنفسه إحساسا بالتكامل والسيادة  
والجمال معا .

وفى هذه القصيدة ينسج العدوانى - لأول مرة - خيوط صورة من لونين ،  
أحدهما ينقض الآخر ، أولا بأول ، فلا يشبع الإحساس بالصورة بقدر ما يعمل على  
فرز المعنى المجرد ( الفكرة المستمدة من الصورة ) تعلقا بالخط الفكرى ، وقد يسوقه  
الحرص على إعلاء الفكرة إلى تغيير نسق الصورة ، أو حله ، قبل اكتماله ، فبعد أن  
يقرر أن الناس أفسدوا الحياة ، يسجل ثلاث صور لها ظاهر وباطن ، أو ذات وجهين :

- |                                   |                                  |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| ١ - فمن مُتَكَبِّرٍ وبه اتّضاعُ   | أدَلَّ بنفسه فاخْتَنَانُ أصلَه ! |
| له نَسَبُ الرِّغَامِ إذا المعَالى | من الإنسان نِيطَتْ بالأهْلَه     |
| يُقَبَّلُ نعلَ من يَعْتُو عليه    | ويأملُ أن تُجِلَّ الناسُ نعلَه   |
| ويصدِفُ عن ذوى هِمَمٍ كبار        | لهم فى العزِّ أعلامٌ ودوله       |
| ولولا أنَّ دهرهم عليهم            | تحامقَ لا نحنى لهمُ بذلَه        |
| ٢ - ومن مُتَعالمٍ وله سِمَاتُ     | عليها من نسيج الجهل شَمَلَه      |
| ويزعمُ أنَّه فى كل حقْل           | رعيمٌ بالتَّحِيه والتَّجِلَه !   |
| وليس يَرى سواه قرينَ فضل          | ويا ويلاه ! لو أنكرتَ فضلَه      |
| ٣ - وآخر يَغْتَدِي بالحقد زادا    | ولا يشفيه غير العَرَضِ أَكَلَه   |
| ليهدمَ رُكنَ من شادوا المعالى     | ويطرُدَ من حمى الأمجاد أهْلَه    |
| وأحقُّ منهُ قوم آزره              | وأعلُّوا فى مجالسهم مَحَلَه      |

إن كل صورة من هذه الصور الثلاث أدت وظيفتها بدرجة ما ، فى حدود الفكرة - الإطار المُشكّل للقصيدة ، وهى ليست على درجة واحدة من الكفاءة ، أو الكفاية بالنسبة للهدف ، لكن هذه الكفاءة ، وهذه الكفاية أيضا ، تقلان فى الميزان كثيرا حين نضع فى الاعتبار حجم الحيز المكانى لكل صورة على حدة ، والسياق الذى أوصل إلى هذه الصورة ، ثم وصلها بما بعدها ، ثم المساحة الكلية لمجموع الصور الثلاث - لقد تحقق لكل صورة قدر من الجمالية الذاتية ، لكن هذا القدر ما لبث أن تبدد أكثره فى غياب التصميم الكلى ، والوعى بآهمية التوازن ، واكتمال النسق ، وأهمية التدرج فى تغييره ، أو إنهائه ، بعد استخلاص دوره فى بنية القصيدة .

١ - صورة المتكبر الوضيع هى أحظى الصور باهتمام الشاعر ، رسمت بلونين : قاتم وأشد قتامة ؛ فالتكبر داء ، ولكنه داء عياء حين يأتى من وضيع !! والشاعر لا يرسم الصورة ثم ينقضها ، ولكنه يرسم خطأ واحدا ثم يحوه على الفور ، يهدم ما يبنى منها أولا بأول ، وبهذا تحققت الثنائية الضدية ، بحيث شفت الصورة عن النقيض ، فاكسبت بعدا جديدا ، وطريقة جدلية فى تكوينها ازداد به تردد التوتر فى خطوطها ، إذ تجسدت على هذا النحو :

الإيجابى	النقيض (أو الضد)
متكبر	وضيع
يدل بنفسه	خان أصله
مستواه التراب	مستوى الناس ؛ الأهله
يقبل نعل القوى	يود أن تحترم الناس نعله

وبعد أن تتكرر هذه الثنائية الضدية أربع مرات ، وقبل أن يتحول التكرار إلى رتابة مفسدة ، يرسم دائر مفردة مفتوحة ، تمهد ، أو تتصل بالصورة التالية ، فهو يجافى أصحاب الهمم الكبيرة ، ممن لا يملكون البهرجة والسطوة ، لكن الشاعر لا ينص على نقيض هذه الصفة على ما جرى من سابق تكويناته المتقابلة ، فيقول إنه صديق للسفهاء والتافهين إذ يجد نفسه فيهم ، بل يترك هذه الصورة المقابلة ، ويقوم بنوع من « التذليل » أو الاستطراد - على نحو ما بينه البلاغيون - فيذكر ما يتعلق بأصحاب الهمم الكبيرة ، وقد أحس أنه أشبع الصورة الأساسية بما يكفى .

٢ - أما المتعالم فهو الوجه الثانى من أوجه الشخصيات المفسدة للحياة كما يراها الشاعر ، والاهتمام بها يقل كثيرا عن سابقتها ، وتقوم على صورة ثنائية واحدة ، ومن ثم لم ترسخ كنمط ، بل إن الضدية بين طرفى الصورة ظاهرية أو وهمية ، فالتعالم هو الجاهل ، أو هو والجاهل سواء . ولعل الشاعر أحس بالخلخلة التى سببها غياب التقابلية أو الضدية ، فاستعاض عن هذا بجناسين فى بيتين : ( ويزعم - زعيم ، فضل - فضله ) فعوض بالإيقاع الصوتى تراجع الإيقاع ذهنى المتحرك بين الصورة وضدها . على أن البيت الثالث يحقق ما سبق أن حققه البيتان : الرابع والخامس فى صورة المتكبر إذ انفتح المعنى ممهدا للشخصية الثالثة ، فهذا الذى يحتجن الفضل لنفسه وينكره على غيره ، ليس إلا الحقود ، الذى سيشغل حيز الصورة الثالثة .

٣ - لقد غاب النمط الأول ، كما تخلف الثانى أيضا فى رسم صورة الحاقد ، كان السياق يتطلب أن يدعى هذا الحاقد أنه يؤمن بالحب ، وأنه رجل المروءة ، وأنه وراء نجاح الآخرين . . إلخ ، ولكن الشاعر لم يلتفت إلى أهمية وحدة النمط ، واسترسل مع تداعيات المعانى ، مكتفيا بطباق واحد ( يهدم : شاد ) على سبيل التعويض .

وهكذا استنفد الشاعر طاقة إبداعه ، أو كاد ، فى رسم الصورة الأولى : المتكبر ، وتدرج الأمر نحو التبسيط ، مبتعدا عن صرامة نحت الصور ، وتماسك أطراف التكوين ، وتأکید النسق بتكراره ، فافتقدت القصيدة أهم أدوات جمالها تكويننا وإيقاعا . وهى تفقد الأكثر حين نعيد قياس التوتر فى القصيدة بمقياس الحركة الدرامية ، أو تصاعد درجة السخونة والأهمية . فصحيح أن التدرج التصاعدى من « المتكبر » - وضرره على نفسه أكثر - إلى « المتعالم » الذى يمتد ضرره إلى من يخدعهم بزائف علمه ، إلى « الحاقد » الذى يعادى كل جميل ، وكل شريف ، وكل ناجح هو تصاعد له مسوغاته ، وتقبل صيغته كرسم بيانى تصاعدى نحو قمة باردة قاتلة هى وراء موقف الشاعر الرومانسى المتشائم ، ولكن « مساحة الاهتمام » و « حجم العناية بالصياغة » ، و « تراكم الصفات » لم يكن انعكاسا مطردا يتساوق وأهمية الصورة - الصفة ، بل كان بمثابة نقش لها ، أو بعثرة لعناصرها الواجبة .

من بين إحدى وعشرين قصيدة ، هى بشائر ومقدمات شاعرية العدوانى تقفز

القصيدة السابعة « البحيرة الخالدة » إلى مكانة تضعها في سياق مرحلة « ما بعد الصمت » ، لبداية الفكرة - الرؤية - وعمقها معا : وإنسانية الإحساس وشموله ، ولأنها - بعد هذا أو قبل هذا - استمدت خيوط نسيجها من عدد متسلسل من الصور ، موزع على مساحة القصيدة ، بإيقاع مناسب ، وكأنه المصاييح الهادية في ضباب الفكرة الرمزية ، فهي تحمى من الانحراف ( التحريف ) ولكنها لا تكشف قناع المعنى بحيث يبدو سافرا محددا لا خلاف عليه ، ثم إن هذه القصيدة - في تكوينها الشامل - صورة ، رغم بُعدها الفلسفى ظلت بمنجاة من الجفاف ، بعيدة عن إثارة الميل إلى التجريد ، واعتصارها إلى معنى أو خلاصة ، وهذه خير شهادة لقصيدة ، حين نشعر عقب قراءتها بديب النضارة وبهجة الموسيقى وسلاسة اللغة ، فلا نجد في أنفسنا حاجة إلى طرح سؤال عن المعنى ، لأنه يكون قد وصل عبر هذه الوسائط الجمالية :

## البحيرة الخالدة

- |                                |                                     |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| عليك بأسرابها الحاشدة          | ١ - هي الطيرُ صادرةٌ وارده          |
| نِ وتذهبُ خاليةٌ ناشدة         | ٢ - تَجِيئُكَ مثقلةٌ بالشـجو        |
| لِ وعادت مهللةٌ راشدة          | ٣ - وَرَبَّتْماً أَقْبَلْتُ بالضـلا |
| وعادت مضللةٌ جاحدة             | ٤ - وَرَبَّتْماً أَقْبَلْتُ بالهـدى |
| ك ويغمرُ أعطافك الناهدة        | ٥ - وماؤُك يَخْتَالُ في ضفتي        |
| ويسخرُ من وُردٍ وافدة          | ٦ - ويهزأ من صُدْرٍ أَقْفَلَتْ      |
| علاها بعزته المـاردة           | ٧ - إذا صارَعَتْهُ عوادى الزمان     |
| غدا نُظْفَأُ عـذبةً باردة      | ٨ - وإن طافَ في حَوْضِهِ طائفٌ      |
| وجاشت على سيفه أبـدة           | ٩ - وكم قيل شـاهت يـنايعة           |
| مجاليه بالرّمم البائـدة        | ١٠ - وقيل تَدَنَّسَ واستوبـلت       |
| مغانيه بالنّسم الفاسـدة        | ١١ - وقيل تَوَحَّلَ واستوبـأت       |
| سم ولغو السُّكارى على المائـدة | ١٢ - حديثُ خُرَافَةٍ منذ القديـ     |

- ١٣ - فِيا هَوْلَ ما زَخْرَفَ الكاذِبُو  
ن وَحَسْبُكَ أَفْعَالُهُمْ شَاهِدُهُ  
١٤ - وَلَوْ سَايَرُوا بَعْضَ ما بَهْرَجُوا  
إِذَنْ أَلْجَمُوا الهِمَمَ الواقِدَهُ  
١٥ - وَأَمُّوا الْمُقْسَابِرَ واستوطنوا  
عليها مع الجثث الخِشَامِدَهُ  
١٦ - فَلَيْسَ بِغَيْرِكَ يَحْلُو الجَهَادُ  
لِمَنْ يَطْلُبُ العِيشَةَ الرَّاغِدَهُ  
١٧ - وما زِلْتُ مِنْذُ ابتداءِ الحِياَةِ  
وَأَنْتِ لْخِيراتِها رَافِدَهُ  
١٨ - عَلَيْكَ يَدورُ جَمالُ الوجودِ  
ولولاكَ كانَ بِلأقاعِ السُّدَةِ  
١٩ - فَقُدِّسَتْ حِمامِيَّةُ اللورِ  
وَبُورِكَتِ مُرْضِعَةُ والسُّدَةِ  
٢٠ - نُسِئُ بِكَ الظنَّ في كُلِّ حينٍ  
وَأَنْتِ لِسُوءِ أَتْنا حامِيَّةَهُ  
١١ - وماذا يَضِيرُكَ مِنْ طِيشِنا  
وَمِنْ نَزَوَاتٍ لَنا حاقِــدَهُ  
٢٢ - ولا أَنْتِ مِنْ غِضْنِنا زائِدَهُ  
ولا أَنْتِ بِحيرَتِهُــا الخالِدَهُ  
٢٣ - وما نَحْنُ إِلَّا غَمامُ الحِياِ

حين يواجه المتلقى عنوان هذه القصيدة ، فإنه لابد سترسم في مخيلته صورة بحيرة حقيقية ، أو على الأقل - إذا كان مثقفا ثقافة معينة - سيتذكر بحيرة لامرتين ( الإشارة هنا إلى قصيدة « البحيرة » للشاعر الفرنسي ( الرومانسى ) الشهير لامرتين ( ولد ١٨٩٠ ) وهى إحدى قصائد ديوانه « التأملات الشعرية » قال عن هذه القصيدة إنها ليست إلا تنهدات روح !! وفيها يقول : وهكذا نظل مندفعين نحو شيطان جديدة ، نضرب فى ليل الأبد إلى غير عودة . . . كاد العام ينتهى أيتها البحيرة ، فانظرى هأنذا أتى إليك وحيدا أجلس فوق هذه الصخرة ، حيث رأيتها تجلس . . . إلخ ) ، وقد يحدس المتلقى احتمالا ثالثا ، توحى به صفة الخلود الملحقة بها ، ولأنه يتأهب لاستقبال أحد الاحتمالات الثلاثة ( ولا يعنى هذا أنه فكر فى الأمر بشيء من الوضوح ، أو محاولة التحديد ، ولكنها حالة الاستقبال المتوقعة لقصيدة ) فإن الكلمة الأولى ، كما أن مطلع القصيدة ، سيعتبر تلقائيا منصرفا إلى العنوان ، أو هو بيان له : وينبغى - منطقيا - أن يكون بمثابة ترجيح لأحد الاحتمالات الممكنة ، وهذا ما ينطبع على صفحة الذهن عند تلقى الكلمة الأولى - ضمير الغائب « هى » ، ولما



كان الضمير يعود إلى أقرب مذكور ، ليس بقوة القاعدة النحوية وحدها ، بل بترتيب الذاكرة الإنسانية والنسق الاستدعائي أيضا ، فإن « هي » تعنى ، أو ستعنى عند المتلقى : البحيرة ذاتها ، لكن المفاجأة ( الأولى ) ستكون كاملة ، حين نكتشف أن هذه الـ « هي » تدل على ما بعدها ، استئنفا لقول جديد ، وليس تنميما للعنوان إذ لا يصح - بالدلالة الوضعية للألفاظ - أن نقول : « البحيرة هي الطير » فكأن ضمير الغائب الذى بدأت به القصيدة تَزِيدُ في الجملة ، لا يحتاجه المعنى ، فقد شرع الشاعر على الفور في وصف البحيرة ، لكن ، ليس في ذاتها ، لقد أجل هذا قليلا ، وإنما من خلال علاقة الأشياء بها ، ولأنها « بحيرة » فإن أسراب الطيور التى تغدو وتروح للشرب هي أول ما يستحضر من علاقات هذه البحيرة . فظاهر الكلام أنه أراد : الطير تجبيثك . . إلخ .

ولكن : لماذا « عدل » الشاعر عن هذا التركيب إلى وضع ضمير الغائب في صدر الجملة . . صدر البيت ؟ ألا يوقع هذا الانحراف ببناء الجملة في انحراف في تصور المعنى ؟ هذا ممكن ، ولكنه في الشعر ، أو لغة الفن بعامة ، يؤدي وظيفة زائدة ، على ما تؤديه الجملة المقيدة بقوالب النحو وعلاقاته المقررة ، وهذا المعنى المنحرف ، أو المحرف ، بناء على التركيب الذى أثره الشاعر ، ومقتضاه النهائى ، أو أسرع احتمالات المعنى المستخلص أن « البحيرة هي الطير » ليس بعيدا عن مرمى الفكرة الفلسفية التى طرحها العدواني تصويرا في هذه القصيدة ، كما سنرى .

سيعمل استخدام الضمير في غير موقعة على وضعنا - وضع القارئ - على بداية طريق ، يبدأ به رحلة اكتشاف لهذه البحيرة ، التى بدأ « يشك » فى أن الشاعر أراد بها بحيرة حقيقية . . وستقوى الأبيات ٢ ، ٣ ، ٤ هذا الشك حين توصف هذه الطير بصفات إنسانية ، ومن ثم فإنها ليست طيرا حقيقية ، مما يرشح أن البحيرة ليست بحيرة حقيقية كذلك ، وقد تدرج الشاعر فى استبدال صفات البشر بصفات الطير ، أو تلوين صورة الطير بصورة البشر ، فى الأبيات الثلاثة المذكورة ، فهى ترد البحيرة مثقلة بالشجون ، وهذه الشجون صفة للطير وللشجر على تقارب فى المعنى ، فيقال : شجنت الحمامة شجوناً : رددت صوتها ، وعدته العرب نواحا ( كما يقول المعجم الوسيط ) ، وشجن ( بكسر الجيم ) حزن ، وتشجن : هاجته ذكرياته والشجن : الحاجة الشاغلة . ثم تقف الصفة - الصورة فى الجانب الإنسانى أكثر من دلالتها على الطير ( بعد هذا الاشتراك أو القسمة العادلة ) . حين تقبل على البحيرة

بالضلال ، وتعود مهللة راشدة ، إن ضلال الطير يخالف ضلال البشر ، كاختلاف ضلال الطريق عن ضلال الطريقة !! ثم ينحاز الوصف إلى الجانب الإنسانى بطريقة حاسمة حين توصف بأنها ربما أقبلت بالهدى ( ولا بأس بأن تهتدى الطير ، كما لم نجد بأساً فى القول بأنها ربما تضل ) ولكن ، إذا أمكن إساعة أن الطير تضل طريقها إلى البحيرة ، فإذا وردت ماءها عادت مهللة راشدة كيف يمكن تقبل أنها قد تهتدى إليها فتشرب ، ثم تعود مضللة ( بصيغة اسم الفاعل ) جاحدة ؟! هنا يبدأ الميل إلى الرمز ، والطريف أنه يبدأ من الطير ، ليحملنا على إعادة النظر فى ماهية البحيرة ، ولعل المألوف فى سلوك الشعراء الرمزيين عكس ذلك ، إن الإقبال بالهدى ، والعودة بعكس ما يتوقع - من التضليل والجهود - هو بعض سلوكيات البشر ، وهكذا نرى أن الأبيات الأربعة الأولى فى ظاهر أمرها عن « الطير » ، وفى دلالتها الرمزية عن « البشر » ومن خلال الضمير المُشكّل الذى بدأت به القصيدة ، وما يؤدى إليه من التباس فى توجيه الكلام ، يصبح تسلسل المعنى كالاتى :

البحيرة هى الطير ( كما يدل تركيب النص )

الطير هى الناس ( كما يشير الرمز )

البحيرة هى الناس ( هى الحياة )

ولهذه القضية بقية سيكشفها ، أو يضيفها البيت الأخير ، وبه يكتمل المعنى فى القصيدة ، كما سنرى .

ثم يقف البيت الخامس مستقلاً ، خاصاً بالبحيرة ، منصباً على صفاتها وحدها ، ولكنها صفات مشبعة بصفات البشرية ، والأنثوية بصفة خاصة :

وماؤك يَخْتَالُ فى ضِفَّتَيْكَ      كِ وَيَغْمُرُ أعْطَافَكَ النَّاهِدَةَ

وفى أعقاب هذا البيت المستقبل ، المحايد أو المجرد من علاقة تفاعل تأتى أبيات ثلاثة تنصبُّ على علاقة البحيرة بالأشياء من حولها ، وحين يتضمن البيت المدخل ( الأول فى الأبيات الثلاثة ) كلمات مما سبق وصف الطير به ( صدر أقفلت - ورد ) فإنه يعنى أن محور الوصف فى المقطع الأول هو المقصود بوصف العلاقة فى المقطع الثانى ، فالطير ( الإنسان ) هى موضع الهزء والسخرية ، ولم لا وهى لا تستوعب درس البحيرة ، ولا ترى حقيقتها الخالدة ، التى تتجاوز طاقة البشر وأعمار البشر ،

إنها خالدة يذيب ماؤها كل ما يعترضه أو يطوف في حوضه ، وهنا نشير إلى أن ترقى المعنى ، أو تصاعد الصفات كان يستوجب أن يتبادل البيتان السابع والثامن مكانيهما ، فإن قدرة ماء البحيرة على « هضم » كل ما يعترضه أو ينغمر فيه ، أقل فى الأهمية والغرابة من صموده للزمن وانتصاره عليه .

ثم يتمحور المقطع الثالث ، وهو من ثلاثة أبيات أيضا ، حول عبارة واحدة : « قيل » التى تتكرر فى صدر كل بيت ، كاشفة عن البُعد ( التاريخى ) لضلال الطير وجحوده فى علاقته بالبحيرة ، بعد مراقبة ( الراهن ) فى هذه العلاقة . ثم يعقب على الراهن ، والتاريخى بحكم شامل ، يُجمل المفارقة الغريبة المستمرة ، فى مشاهدة مستمرة تؤكد أن المفارقة أو التناقض يهدم كل ما « قيل » .

إن صيغة « قيل » كما تدل على الماضى ( مفتوحا دون تحديد أو دون حدود ) بما يعنى إطلاق الزمن ، تدل على تجهيل القائل دون تعيين أو تعريف ، بما يعنى إطلاق القائل .

أما البيت الثانى عشر :

حديثُ خُرَافَةٍ منذُ القَـديـمِ      لمْ وكَلَّغُوا السُّكَّارَى عَلَى المَائِدَةِ

فيؤدى الوظيفة التى أداها البيت الخامس من قبل ، إذ يقف على رأس مرحلة ، أو محددا مرحلة من مراحل تطور القصيدة ، غير أن البيت الخامس أدى هذه الوظيفة بنوع من الحيدة الساكنة أو الخصوصية المستغرقة فى ذاتها ، فليست الصفات فيه مترتبة على إقبال الطير بالهدى أو بالضلال ، وإن تكن له علاقة محدودة باسترسال صفات الماء ، أما البيت الثانى عشر فإنه بمثابة حكم مباشر على كل ما قيل ، وما لا يزال يقال ، بأن مياه البحيرة شاهت وتدنست واستوبأت . . إلخ . . فهذا ليس أكثر من خرافة قديمة وعبث حديث ( لغو السكارى على المائدة ) ، وإضافة وصف الحداثة مستخلص من وصف الخرافة بالقدم ، فهو ما يناسبها ، واللغو هو ما يناسب خرافات عصرنا .

ثم نتأمل الأبيات العشرة الأخيرة ، فنجد أولا : توحد المعنى فى كل بيتين ، وكأنهما جملة واحدة ، مما يشير إلى تسارع الإيقاع من جهة ، ومحاولة تجميع خيوط النسيج الفنى المتشعب من جهة أخرى ، وثانيا : تتحرك أو تترتب هذه الثنائيات فى

تسلسل بمنطق المراحل الثلاث السابقة ، ويعقب عليها ، ثم يرسل ( توصياته ) فى النهاية يكملها بالكشف النسبى عن القناع - الرمز ، فيكون فى هذا اكتمال التجربة ، وختام القصيدة .

- فالبيتان ١٤ ، ١٥ يردان على ما سبق أن « قيل » ويكشفان عن تناقضه مع سلوك القائلين أنفسهم ، فلو كانت البحيرة - الحياة قد فسدت ، واستوبأت ، وتدنست ، لكان أحرى بالذين زعموا هذا أن يقضوا أيامهم فى سديم السلبية ، وأن يموتوا اختيارا .

٢ - والبيتان ١٦ ، ١٧ التفاتة إلى المعاصرين ( أصحاب اللغو على مائدة السكر ) وهل يواجه السكران تحديا أقوى من دعوته إلى الجهاد ، وأن تنكر عليه أن حياته ( الغافلة = السكرى ) ليست هى العيشة الراغبة ، وإن زعم هذا ؟ وهل هناك تحد أكثر من أن تواجه هذا السادر فى خدره ولذاته بأن ما ينعم به من ترف ومتعة إنما هو جهد آخرين ، نصبوا أنفسهم للعمل :

وما زلت منذ ابتداء الحياة وأنت لخيراتها رافده

لابد أن يلفتنا فى هذا البيت أيضا ظهور كلمة « الحياة » التى ستعود إلى الظهور تأكيدا جديدا فى البيت الأخير ، لتكون مفتاح كشف القناع وجلاء الرمز .

٣ - والبيتان ١٨ ، ١٩ يجمعان ( فى وثبة واحدة ) جوهر الرد على ما زعموا قديما ، وما عبثوا حديثا ، ويمكن أن ندقق فى صياغة البيت الأول :

عليك يدور جمال الوجود ولولاك كان بلا قاعده

وهذا البيت مسبوق بإشارة إلى « ابتداء الحياة » ، وهنا تحديد للوجود فكأن المراد - رغم صيغة المضارعة - عليك يدور جمال الوجود منذ كان ، ثم تأتى « لولا » لتدل على الامتناع للوجود فى الماضى : ولولاك موجوده لكان الوجود بلا قاعدة ، وقد أكدت « كان » مرة أخرى - هذا الامتداد العكسى فى الزمن الماضى .

ثم نتأمل البيت الثانى فنلاحظ تكرر صيغة البناء للمجهول : « قُدِّسَتْ » ، « بُورِكْتَ » ، ومن بعد كل منهما حال : « حامية » ، « مرضعة » وصيغة الماضى المبني للمجهول ، وتعنى تخطى حاجز الزمن الماضى إلى الحاضر والمستقبل ، وتلتقى « الحال » معها فى جزء من المعنى ، إذ تثبت الصفة حاضرا ومستقبلا ، وكأنها شرط

يقنن كما يؤكد المعنى المستمر فى صيغة المبنى للمجهول ، ولو أحلنا المعنى إلى عبارة متداولة لكانت : أنت مباركة لأنك كنت مرضعة ، وأنت مباركة مادمت أنت مرضعة للورى .

كيف تتسلل « أعصاب » الفكرة فى المقطعين ١ ، ٢ فتشكل المقطع الثالث ؟ أو كيف تتغلغل الشعيرات الدموية من هذا المقطع الثالث ، لترتبط بالمقطعين المشار إليهما آنفا ؟ لقد استخدم الشاعر قاعدة التناقض ، ثم التشابه . على النظام الآتى :

( أ ) أموا المقابر واستوطنوا : نقيضها : عليك يدور جمال الوجود .

( ب ) فليس بغيرك يحلو الجهاد : يناسبها : فُقدستِ حامية للورى .

٤ - ثم تستخدم الضمائر فى هذا المقطع ، والمقطع الختامى استخداما غير مسبوق ، إذ تظهر الـ « نحن » والـ « أنت » فى مقابلة مستمرة تنبسط على الأبيات الأربعة ، وتصنع جديلتها الختامية المميزة .

( أ ) نسيء ( نحن ) بك الظن - وأنت . . لا

( ب ) ماذا يضيرك ( أنت ) - طيشنا ( نحن )

( ج ) لا أنت . . فيضنا ( نحن ) - ولا أنت . . غيظنا ( نحن )

( د ) وما نحن إلا - وأنت . .

٥ - إن الـ « نحن » تغلب - بجحودها - على المقطع الرابع ، فى حين أن الـ « أنت » تغلب بعطائها وبذلها وترفعها - على المقطع الخامس . . الذى يؤكد علاقة الأنساب بين الطرفين . . علاقة الانفصال والاتصال ، ووحدة دورة الحياة . .

إن البحيرة الخالدة ، هى الحياة ( وقد ترددت أيضا فى البيتين ١٧ ، ٢٣ ) هى الأرض ، الأم ، المعطاءة ، هى البشر ، أو تنحل إلى البشر ، الطير الصادرة الواردة فى أسراب لا تنقطع ، تتقلب بين الهدى والضلال ، ولا تستوعب تجربة استمرار الوجود ، ودورة الحياة ، فهذا الوجود هو البحيرة الخالدة ، التى نتصاعد منها كغمام ، لنعود إليها ، ونتصاعد من جديد ، بلا توقف ، وهذه الدورة المستمرة هى القاعدة ، والتسامى بها هو التحدى الإنسانى حيث يحلو الجهاد ، وعليه يدور جمال الوجود .

#### ٤ - تناقض ظاهري :

إن الشاعر هو الشخص الوحيد - كما يقرر شاعر ناقد معاصر - الذي يستطيع أن يقول في عبارة واحدة ، ودون أن نصفه بالتناقض ، أو أن نعتبر هذا التناقض عيباً : « أحب - أكره القمر !! » ( هو الشاعر الناقد الإنجليزي داي لويس ، الذي يرى أن باستطاعة الشاعر دون غيره أن يعبر عن عواطف متناقضة أو تبدو متناقضة في اللحظة ذاتها ، وأنه لا شيء يوجد في عزلة على مستوى الحقيقة . ويمضي لويس إلى مدى أبعد حين يقرر أنه ما من قصيدة - مطلقاً - تناقض قصيدة أخرى !!<sup>(١)</sup> ) وسواء قبلنا هذا الرأي أو تحفظنا في قبوله فإن « التناقض » يؤدي دوراً وظيفياً في بناء القصيدة ، وفي شد أو اصرها ، أو لنقل : توحيد عناصرها ، بأقوى مما يستطيع نشاط ذهني آخر . هنا نتذكر الأساس الجمالي الذي أرسيت عليه فلسفة الاستعارة وطرافة التشبيه ، إنه التناقض أيضاً ، ولكن معبراً عنه بصيغة بلاغية هي : « إدراك التشابه في التباين » ، فإذا قلت : لقيت غصن بان يتسم ، أو محمد أسد ، فإننا نعرف أن الإنسان مباين ( أو مناقض ) للنبات ، بل إن المرأة تدم إذا وصفت بأنها من خشب ، وأنه مناقض ( أو مباين ) للحيوان ، بل إنه يثور إذا وصف به ، ولكن الشاعر ، أو البليغ - بصرف النظر عن سذاجة المثال - رأى في باطن هذا التناقض وجه شبه ، فالتقطه ، وجسده ، وحوّله إلى صورة سائغة ، بل دالة ، وذات جمال .

هناك ألوان أخرى من التناقض ، أشرنا إلى بعضها من قبل ، مثل تناقض ذات الشاعر وموضوعه القصيدة ، وتناقض حرية التخيل والتصور والإحساس ، وقيود القلب الشعري ، ورغبة عنصر من عناصر البناء الشعري في الامتداد والسيطرة على النص ، وضرورة أن يُقَنَّ بما يسمح للعناصر الأخرى بأن تعمل عملها ، وهذا ما عبر عنه بأن بناء القصيدة - في مجمله - بناء تناقض ، اختزال لكل ألوان التناقض في تناقضات البناء .

ومبدئياً من المسلم به أن الشاعر - مثل الفيلسوف أو هو يسبقه - يولد من رحم الدهشة ، ويرى أبعد بكثير مما يرى الناس ، فليس الشعر هو إنتاج ما سبق التعرف عليه مشكلاً بالصور أو مؤطراً بالموسيقى ، الشعر اكتشاف رؤية كما ترى التشابه في صميم التباين ، فإنها قد ترى التباين في دوامة التشابه ، وهذا ما يبلغه بالشاعر أن

(١) انظر كتاب : الصورة والبناء الشعري ص ٢٨ .

يقترّب من الواقع والمألوف ، ويقدمه فى صورة جديدة تكشف لنا منه ما لم نلفظن إليه ، وكأنه ليس واقعنا المألوف لنا ، الذى نعيشه كل يوم .

بعد سنوات الصمت عاد العدوانى إلى نشر شعره بقصيدة « مَعْرَضُ اللَّعْبِ » وهى تقوم فى تكوينها الشامل على إدراك التشابه فى التباين ، وقالبها الحسوارى ( المفترض ) بين بائع لُعب ، وشخص آخر هو الشاعر ، يُدَلُّ بائع اللعب بأن لديه منها « أسطورة ليس لها مثل » ، وبعد قليل سنعرف أن الشبه موجود ، بل إنه الأصل الذى يقاس إليه غيره ، إنه : دنيا البشر !! إننا لم نعلم إلى اختيار هذه القصيدة فهى خاطفة غير مشبعة ، تعجل الشاعر فى تقديمها ، ولو أنه صبر عليها قليلا ، لأنضج منها عملا فنيا معماريا فريدا ، لكنه شغل بوجه المفارقة ، وأعجبه أن تكون حصيلة تجربته الخاطفة ، ورأى - وهو على حق - أن الإطالة ، أو تنويع الصور ، سيشئت اللحظة الحادة التى يريد أن يصل بالمتلقى إليها ، ومن ثم أثر الإيجاز أو التركيز ، ولكننا نزعّم أن تنويع المشاهد ، ومخاتلة المتلقى عن الهدف أو مغزى المفارقة ، ثم الكشف عنه فى النهاية ، كان يمكن أن يصنع إحدى نواذر العدوانى ( والمخاتلة : الختل : التخادع عن غفلة ، والتخاتل : يقال للصائد إذا استتر بشئ ليرمى الصيد ، والمخاتلة : مشى الصياد قليلا قليلا فى خفية لئلا يسمع الصيد حسه ( لسان العرب ) وفى « أسرار البلاغة » تحدث عبد القاهر عن فائدة التجنيس بأن الشاعر المجيد « قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاهما ( غير أن ما نعلمه من هذه الإشارة السريعة إلى قصيدة « معرض اللعب » أن العزف على نغمة « التناقض الظاهرى » قد بدأ فى فترة مبكرة ، وأنه استمر - كما سنرى - بدرجة تجعل منه سمة أساسية من سمات تركيب الصورة ، أو بناء الصورة عند الشاعر ، ولناخذ هذا المثال من أولى قصائد الديوان ( المرتب عكسيا ) التى يناجى فيها رفيقة العمر ، وهو يكون المقطع الأول :

أيتها السمرء ،

رفيقة العمر ،

على مذابح السفر . .

أيتها السمرء :

صدرك أم صدرى ،

أَحْفَلُ بِالثَّمَرِ !؟

أعطى الهوى ما شاء .

لكن لى خَمَرِي ،

فى كَرَمَةِ السَّمَرِ

عَطْرُكَ يَا وَرْدَتِي

أَسْكُرَ أَنْفَاسِي

فَغَرِقْتُ وَحَدَّتِي

فِي نَشْوَةِ الْكَاسِ

وقبل أن ننظر فى هذه الأسطر من مناجاة الشاعر لرفيقة عمره ، نذكر بأن الشاعر وحده يستطيع أن يقول بصدق : أحب - أكره القمر ، ونضيف إلى هذا أننا لسنا بصدد التحليل السيكلوجى ، فمهمتنا تختلف ، وإنما تقتصر علاقتنا بالنص على التحليل اللغوى من حيث هو تركيب لغوى والكشف عن الدلالة ، التى لا ينفك عنها الكلام ، واتساقها يعنى سيطرة منطق معين ، كما أن تناقضها ( قد ) يعنى سيطرة منطق آخر أو غياب المنطق لأسباب ( منطقية ) !!

ونعود إلى المقطع نتأمله ، وبدايته أداة نداء ، تدل على القرب ثم يأتى المنادى فيتحول « القرب » إلى « قربى » ، لأن « السمر » وصف مستملح فى الذوق العربى ، وله رصيد تاريخى ممتد ، ثم يتحول القرب ( المكانى ) والقرباة أو القربى ( النفسية ) إلى وشيجة وصحبة حين يأتى الوصف ( رفيقة ) ذات تغلغل ( رفيقة العمر ) ثم يحدث القطع فجأة ، الصدمة ، التناقض : على مذابح السفر ، الرفقة أحلى ما تكون فى أجواء التَّعَمُّ ، والسعادة ، والفرح بالحياة ، لأن السعادة لا تتم إلا حين تُرى منعكسة على وجه الآخر ، متجسدة فى سلوك الصحبة ، أما فى « المذابح » فإن هذا لا يهون الذبح ، بقدر ما يهوله ، وليس من شك فى أن الشاعر لم يرد هذا ، وإنما أراد أن يصف رفيقة عمره بما يعلى من معنى مشاركتها له فى رحلة معاناة الحياة ، لكن « مذابح » هذه ناقضت الرفقة ، حتى وإن كانت مذابح مجارية ، هى وصف للسفر !! قبل أن يستقر التناقض بين الرفقة ، والذبح ، يبادر الشاعر إلى تكرار النداء ، وتكرار الوصف ، ليظل التناقض فى مستوى « توهم التناقض » أو



« التناقض الظاهري » ، فهي عون له على الشدائد ، وليست - كما يوهم ظاهر العبارة - رفيقة في مذبح أو مذبحة !! فكأن هذا النداء والوصف المتكررين يدعمان الدلالة المنحرفة ، الدلالة المجازية .

ما يكاد الشاعر يرمُّ ثُغرة التناقض الأول حتى يدخل في ( تناقض ) آخر يختلف صياغة عن سابقه ، إنه يتساءل : صَدْرُكَ أم صدرى ، أحْفَلُ بالثمر ؟! وهنا أكثر من إشكالية ، الأولى تتعلق بالثمر المعنى ، إنه مجازى مهما كان متعلقه أو دلالة ، غير أن الثمر ( المجازى ) لصدر المرأة ، يختلف عن الثمر ( المجازى أيضا ) لصدر الرجل ، ومن ثم لا وجه للربط ، أو المقارنة ، أو حتى المفاخرة ، ثم يأتي السؤال ، وهل هو سؤال العارف المقر ؟ أم سؤال المستنكر ( استفهام استنكارى ) ؟ إذ ليس في استطاعة المتلقى أن يهمل العلامات الموجهة للأداء الصوتى ، ولا بد أن يلاحظ انتهاء السؤال بعلامة استفهام وعلامة تعجب بعدها ، غير أن اكتشاف نقطة مواءمة بين طرفي هذا التناقض ليست بعيدة أو مقحمة ، فالعلاقة التبادلية بين الثمرين ، تجعل منهما شيئا واحدا ، ثمرات صدرها تزكى وتذكى ثمرات صدره ، والعكس أيضا وارد ، وهذه الثمرات ، فى أعقاب ، أو ترتيبا على ، رفقة السفر ، ولكل سفر زاد ، فإن الثمرات الأنثوية لها دور ، وثمرات الشاعر لها دور آخر ، فى تجربة عمر الشاعر ، أو رحلته ، أو رحلته مع الحياة والشعر ، ثم يبدأ على الفور تناقض ثالث ، بصياغة تختلف عن السابقين ، وهذا يبدو حين ندقق فى الأسطر :

أعطى الهوى ما شاء .

لكنَّ لى خمري ،

فى كرمه السَّمرُ

لابد أن نتنبه إلى وضع « النقطة » فى نهاية السطر الأول ، إنها إشارة اكتمال الجملة ، أو استقلال المعنى ، وتعنى أن ما بعدها إنما هو ( استئناف لكلام جديد ) . هذه واحدة ، ثم نتأمل لكنَّ - المشددة - تقف مؤكدة الفاصل بين الجملتين !! إن المعنى الاستثنائى - أو الاستدراك - مستقر فى « لكن » حتى لو لم يكن هناك مستثنى ومستثنى منه على مستوى العلاقات النحوية إن العبارتين :

حضر التلاميذ لكن « محمدا غائب » ، « وفتحت الجامعة أبوابها لكن الدراسة

لم تبدأ « تختلفان فى العلاقات الدلالية بين الطرفين ، فمحمد من التلاميذ ولكن الدراسة ليست من الجامعة ، ولا من أبوابها ، ونعود إلى الأسطر التى اقتبسنا من قبل ، فنجد أن استجابة الشاعر لهواه ترتبط بالإشارة السابقة إلى ثمرات الصدر ، وتؤكد النقطة اكتمال المعنى ، ويكون ما بعده استدراكا عليه أو استثناء منه ، أو على أقل تقدير انفصالاً عنه ، حين تقوم « لكن » على حافة الجملة الجديدة المستأنفة لتمنحها إحساساً بأنها نقيض مستقل بنفسه ، وهكذا يعلن الشاعر عن خضوعه لهواه ، واستقلاله بهوى خاص لم يعرفه غيره فى نفس اللحظة ، بإيثار هذا البناء المُشكّل للأسطر الثلاثة ، ومثل هذا يمكن أن يقال عن « الوثبة » الأخيرة فى هذا المقطع المقتبس ، وظاهره عن وردة وكأس ، وحقيقته عن رقيقة العمر ، فهل الغرق فى نشوة الكأس تعميق للوَحدة ، أو خروج من الوحدة ؟ هذا هو التناقض ( الظاهرى ) الأخير - فى هذا المقطع - الذى يضعنا العدوانى أمامه حين يقول :

فغرقت وحدثى

فى نشوة الكاسِ

والمهم هنا أن شاعرنا العدوانى أجاد هذا الضرب من بناء الصور والمعانى على ما يوهم التناقض ، فاكسب شعره رونقه الخاص ، وتوتره الخاص ، وعمقه الفكرى الخاص ، وهذه الصور التى تستمد تكوينها من تعارض ( ولو متوهمًا ) بين دالتين تُخصِبُ - بطبيعة تكوينها - المساحة الخالية بين طرفى الصورة ، أو حديّهما ، وهذا يستدعى أن يتدخل فكر المتلقى ليملاً الفراغ ويزيل التناقض ، أو يفهمه من خلال العلاقة الجدلية بين الطرفين المتناقضين المنتجين لثالث أخذ ملامحه المشتركة من كليهما ، فاكسب غموضه الفنى وضبابيته المحركة لغريزة الرغبة فى الاكتشاف والتعرف ، لقد استُدْرِجَ بعبارة « رقيقة العمر » ، ولكنه سيتوقف عند « مذابح السفر » ، وكيف يصير السفر ذبحاً ؟ ! ثم يتوقف بحدة عند رفقة المذبحة - السفر ، وقد يتساءل حين يقرأ : « صدرك أم صدرى ، أحفل بالثمر » : هل أصبح صدرها واحداً ، وهل هذا تجسيد لعناق ؟ نذكر هنا بيتى الأخطل الصغير :

تمر بى كأننى لم أكن      ثغرك أو صدرك أو معصمك

لو مر سيف بيننا لم نكن نعد      لم هل أجرى دمي ، أو دمك

وحيث يصطدم بـ « لكن » فإنه - المتلقى - سيجتمع بين الطرفين فى مستتج خاص يكشف عن جانب من شخصية الشاعر الذى يستطيع أن يؤدى واجبه على أحسن صورة ، دون أن يفسد خصوصية مشاعره وتذوقه المتميز للحياة . . إلخ . ودون أن نعى حرفية قولنا إن الصورة عند العدواني اختزال ، أو تكثيف لقصيدة ، فإن قدرا من قصائده يقوم البناء فيه على هذا الأساس نفسه ، ونكتفى - مؤقتا - بأن نشير إلى طائفة من هذه الصور ، لتكون لنا وقفة مع بعض قصائده فيما بعد ، وحتى لا نطيل فيما دللنا عليه ، فإننا نترك عملية استكشاف القصيدة على ضوء تركيب الصورة لدراسة خاصة قد يأتى أوانها . أما الصور التى نعى فإنها منتشرة فى أجمل قصائده ، وهذا بعض منها :

١ - فصبى الكأسَ بعد الكأس حتى      أفوزَ بنشوة الروح الطليقة  
وأصبح موجةً وأخوضَ بحرا      نجاتى فى سـفائه الغريقة

( قصيدة : إليها )

إن الحركة ، والمادة السائلة تحدد المستوى الذى استمدت منه كلمات البيتين : الحركة : صب ، بعد ( إذ ترتب شيئا على سابق له ) طليق ، أخوض . الماء ومتعلقاته : الكأس ، موجة ، بحر ، سفن غريقة .

ويإهمال حروف العطف ، فإن البيتين ضمما سبع عشرة كلمة ، تنتمى أربع منها إلى الحركة ، وخمس إلى الماء ، فهما معا يكونان نسبة عالية من مجموع كلمات البيتين ، والقصيدة فلسفية صوفية ، تجربة ، أو تجريب بلوغ الحقيقة ، ورفض الزيف والتسطح ، للغوص وراء جواهر الأشياء والمعانى ، والغرق فيها هو النجاة ، ومن هنا تأتى روعة الشطر الأخير المكون من طرفى تناقض ظاهرى ، أو موهوم ، وتصبح النجاة من الحياة الزائفة الهامشية فى الغرق حيث عمق الأشياء .

٢ - أيتها الحورية

ماذا أقول لك

مدائن الهوى النورية

قد أسر الشيطان فى سمائها الملك

( قصيدة : رؤيا حلم )

والقصيدة التي اخترنا منها هذه الأسطر إحدى معزوفات الشاعر في الغناء للحقيقة ، والأسى لعجز هذه الحقيقة عن معايشة الواقع ، وإقناع الناس بأهميتها أو جدواها ، لقد تراءت له حورية تسبح في غمامة من نور ، وقد تعرفت عليه ، فما أنكرها ، ولكنه كشف لها عن سر إخفائه لمعرفته بها .

إننا نعيش في زمن الأوضاع المقلوبة ، فإذا كان الشيطان يضل الإنسان أو يغويه ، فإنه يُقاوَم بقوة « الملك » المضادة التي تمثل الخير والأمل ، أما في زماننا ، فقد أصبح الملكُ نفسه في أسر الشيطان !! لقد أدى التناقض بين الشيطان والملك وظيفة بلاغية ، ولكن وقوع الأخير في أسر الأول أدى إلى غموض فلسفى مؤثر عن موقع ، أو موقف الخير من الشر في مدائن الهوى النورية !! .

٣ - تسائلنى الغربية عن ديارى وما علمت ديارى أرض غربه

( قطعة بعنوان : جواب )

ولتأمل هذه السلسلة من ( الانحرافات ) فى التعبير ، وما تدل عليه ، فى هذا البيت المَطْلَع ، وأولها صيغة السؤال ، وكيف أثر « التساؤل » ، والتفاعل يدل على المشاركة ( تساءل القوم : سأل بعضهم بعضا ) ولكنها سألته من جانبها فقط ، ومن ثم فإن « تسائلنى » لا تنفك - بالمنطق اللغوى - عن لازم يكملها ، أضمره الشاعر وهو : وأسائلها !! ولكن عن أى ديار سألتها ؟ هل سألتها عن ديارها كما سألتها عن دياره . أم سألتها عن دياره هو ، فأصبح المسؤول سائلا بدوره ، الاحتمال الثانى هو الأرجح كما سنرى ، وقد يرشح وصف « الغربية » أنها ستسأل عن ديارها ، فهى غربية ، والخریب لا يبدأ سؤال الناس ( المقيمين ) وإذا سأل فإنما ليدل على نفسه ، وليس ليدل عليهم ، فمقتضى ظاهر الحال أن يسأل الغريب عمن يدلّه على دياره أو يعينه على بلوغها ، ولكنها ( غربية ) ساءلته عن ( دياره ) فما استنكر سؤالها ، رغم عجزه عن الجواب ، فقد أجاب بأنه لا ديار له ، دياره أرض غربة ، إن هذا يعنى أنه ساءلها ، أيضا ، ساءلها عن دياره ، ثم هذا التناقض الدال فى إقرار النسبة ونفيها فى نفس الجملة ، فمن لا ديار له لا يقول « ديارى » وإنما يقول : أنا غريب ، أو : هذه أرض غربة .

ونكتفى بما قدمنا من أمثلة ، مشيرين إلى بعض آخر إجمالا ، مثلما نجد فى قصيدة : « خطاب إلى سيدنا نوح » ، ومطلعها .

سفينة النجاة  
تعيش فى مأساة  
وفيها :  
ودومت سفينة النجاة  
فى مهواه  
.....

ويكشف القناع  
عن سادة رعاع  
تصدر بالعادات والطباع  
عن رمم تحت الثرى  
ترفض أن يكون للإنسان منزل فوق الذرا  
.....

يا نوح أدركنا  
من قبل أن نغادر الحياة غرقى  
مثل ابنك المسكين

فلنتأمل ما وصفت به سفينة النجاة من صفات هى ضد « النجاة » أصلا ، فهى  
فى مأساة مرة ، وفى مهواة أخرى ، ولنتأمل أيضا تناقض كشف القناع عن العادات  
والطباع ، والأصل أن العادات والطباع سافرة ، بل إنها حاضرة ، ومباشرة ، هذا  
فضلا هن : سادة / رعاع . . تحت الثرى / فوق الذرا ، ووصف ابن نوح بأنه  
مسكين ، وتشبيه حالنا بحاله ، من حيث لم يقدر حجم الزلزال القادم .  
وفى قصيدة : « تأملات ذاتية » ومطلعها :

أيامنا تموت ،  
كالحشرات فى خيوط العنكبوت  
أيامنا تموت ،  
تنحل فى بالوعة الزمن  
وظل « خضراء الدمن  
المرأة الحسناء فى المنبت السوء »

.....

ونركبُ الطائرةُ إلى منازل السَّلفِ  
والمرأة العاقره نخطبُ عندها الخلفُ

.....

سألت حفَّار القبور هل ثمَّ في يدك جوهرة؟

لقد اتخذ من تناقض الظاهر والباطن ، أو الشكل والمعنى في « خضراء  
الدمن » منطلقا لرصد سلسلة من تناقضاتنا ، فالطائرة كجهاز عصرى ، فيه معنى  
التقدم ، وينقل الناس إلى المستقبل ، ولكننا مسخنا هذا الدور ووظفنا الآلة المتقدمة  
في عكس ما تؤديه ، جعلنا منها « خضراء دمن » أخرى ، حين اتخذناها مطية إلى  
الماضى ، وطلبنا عندها المستحيل ، كما طلبنا الخلف عند المرأة العاقره ، ويا لها من  
سخرية مرة في اختيار الفعل « نخطب » إنه يختلف كثيرا عن : نطلب ، ننتظر ،  
نأمل . . . إن فيه معنى الإلحاف والتعلق الشديد والإحساس بأننا في درجة أدنى ممن  
« نخطب » عنده شيئا . .

## ٥ - السخر :

لن يخطيء قارئ شعر العدواني سريان روح السخر والتهكم في شعره ،  
والذى يعرفه عن كذب ، لن يطول انتظاره لاكتشاف أن السخرية والتهكم طريقة  
ملازمة للشاعر في التعبير عن الأشياء ، بل في التعبير عن نفسه ، والتعريف بها ،  
غير أنه لا يهبط إلى الهزء أو الاستخفاف ، إنه السخر الكاشف عن عمق البصيرة ،  
عن روح التسامح ، عن رغبة في تجاوز القشور إلى الجواهر واللباب ، عن ميل  
فطرى إلى تجنب الصدام والحدة بتحويل موضوع الصدام إلى مفارقة ، أو « نكتة »  
وإن تكن أليمة أو محزنة ، عن فرح باكتشاف صور وأبعاد وعلاقات غير مألوفة ،  
لأشياء تبدو لنا مألوفة ، إننا نجد هذه الروح الساخرة ، وهذه القدرة على التهكم في  
كثير من الصور التى مرت بنا ، وما تناقض الدلالة - فى بعض ما يدل عليه - إلا  
وجه من أوجه التهكم . وهل يستحق من يركب الطائرة مسافرا إلى الماضى غير  
السخرية ؟ وهل يستحق من يطلب الذرية من امرأة عاقر غير التهكم ؟ قد يناسبه  
وصف « الغباء » ، ولكن شاعرا آخر غير العدواني يمكن أن يقول هذا ، مُجَرَّحًا ،  
أما هو فيكتفى بتسجيل المفارقة ، وكلماته ترسم ابتسامة حزينة . . فيها من الأسى

والدهشة أكثر مما فيها من اللوم أو التأنيب ، وبمثل هذه الشفافية ، وهذا التحفظ يمكن للشاعر أن يقترب من صورة نفسه ، ساخرا ، متhekma ، دون أن يقصد - بوعى - إلى هذا ، ولكن خطوط قلمه ، وهى تغوص فى أعماقه ، لابد أن تلمس هذا المستوى الراسخ فى دخیلته ، وتكوين نظرتة للأشياء ، وقد كانت لنا وقفة مع قصيدة « اعتراف » ، فهل نخطئ روح التهكم حين نعيد قراءة المطلع من منظور آخر :

حدقت فى مرآة نفسى

فلم أجد نفسى !!

بل لاح لى حشد من الظلال . .

جميلة الشكل

لكنها ، وأسفا !! ليست لى !!

فى غير المستوى الشعرى ، ونعتذر عن هذا التصور ، قد يعنى الأمر مجرد نكتة على هذه الطريقة : بصيت فى المراية ، لقيت واحد شكله حلو ، للأسف ، ما كانش أنا !!

لقد أدى التهكم وروح السخرية وظيفه فنية وسيكولوجية بالنسبة للشعر ، والشاعر ، فالصورة التهكمية الساخرة إحدى قدرات الشاعر الطبيعية ، لأنه يسبر الأشياء والمشاعر ، ويرفض المألوف ، ويقيم علاقات وتركيبات جديدة ، ولا يصف الأشياء بل يصف شعوره بها ، أو كما تبدو له . لهذا اقتصر إطلاق وصف المفلق والفحل - عند القدماء - على الشاعر الذى دخل فى منافسة أو مهاجاة وتغلب فيها على خصمه ، واعتبر الهجاء بابا من أبواب اختبار القدرة المصورة ، الصورة الساخرة - كما سبق ذكره - تقصد إلى الصميم فى عبارة مركزة ، مثل خطوط الكاريكاتير ، وقد رسم العدوانى عددا من هذه الصور فى عبارات مركزة ، تنتمى إلى نهج التناقض الذى وقفنا عنده بشئ من التفصيل ، والتناقض ، فى ذاته ، داعية للسخر ، مجسد للتهكم ، مجسد للحقيقة فى ذات الوقت :

رأوا وجه الظلام فأنكروه

ولولاهم لما كان الظلام

مثلما يفعل رسام الكاريكاتير فى رسم شخص طويل العنق مثلا ، فيسرف فى

إظهار هذه الصفة حتى يلحقه بخراطيم المياه ، هذا فضلا عن رسم ( المعانى ) كأن يرسم وجهها على هيئة طبل ، أو رأس أفعى مثلا !!

مع أن الشاعر يتكلم عن معنى مجرد ، أو تجريدى ( الظلام ) فإنه استخدم كل عبارات التجسد ، ليدل على التنصل والندالة ، أكثر مما يدل على علاقة السبب والنتيجة ، إننا هنا لسنا بصدد أشخاص صنعوا ظلاما ، وأنكروه ، أو استنكروه ولكنه الظلم ( والمادة اللغوية واحدة ) والظلم يصدر عن إرادة ، وينزل بكائن حى ، والتنكر له ندالة وإصرار على الاستمرار ، ودلائل « الفعل البشرى » ماثلة فى انتقاء المفردات : رأى - وجه ، أنكر ، وعلى سبيل تقريب المعنى ( الساخر ) المستكن فى المفارقة ، لو وضعنا كلمة ( الغلام ) مكان ( الظلام ) لصح المعنى ، ولدل على ما يريده الشاعر :

« رأوا وجه الغلام فأنكروه »

ولولا هم لما كان الغلام »

فصانعو الظلام ، المنكرون لما صنعوا ، يستحقون أن يوصفوا بما يوصف به من صنع غلاما ، ثم أنكره ، وهذا النكران ، أو التنكر سيدل على بشاعة الصانع ، أو بشاعة الصنعة ، أو بشاعتهما معا .

هناك قصائد - وليس مجرد صورة فى سياق - جدلت بتائلها على تناقص ساخر تهكمى ، ومصدر التهكم فى أكثر الصور والقصائد يرجع إلى غياب المنطق أو قلبه بالكلية ، مثل تلك الصورة المتقدمة ، فإن المنطق يحكم بأنه لا وجه للدهشة أو الإنكار حين يشاهد الإنسان شيئا هو صانعه أو سببه ، إلا أن تكون الغفلة والغباوة من صفاته ، أو تكون الصفاقة وسوء الطوية من أساليب حياته ، فإذا رأى الظلام وأنكره إنكار الغباوة أو إنكار سوء الطوية فإن هذا عكس الترابط المنطقى الراسخ بين السبب والنتيجة . وهذا أمر أكثر وضوحا ، ودلالة على نهج الشاعر فى بث روح السخر ، وتحديد نظرتة التهكمية حين يجعل « السفوح » فى موقع التفسير لمعنى « القمة » والحكم عليها ، أو يحمل « الجاهل » إلى منصة التقييم وإصدار الأحكام :

قالت لى السفوحُ حينما

رحت أغنىَّ للقمم :



ألست تدري أيها المغنى . . ما القمم ؟

كانتُ سفوحًا مثلنا

ثم أصابها داءُ الورم !!

وفى سياق « شطحات فى الطريق » يرسم صورة هذا الجاهل المكابر :

ومكابرٍ والجهلُ ملءُ إهابه      ليست له العلياءُ دارَ قرارٍ

ولكنه ، مع هذا ، خلع اليسار عليه بُردة ناعم ، فعشق الكرى ، والتف حوله  
الفارغون فأفرغوا فى أذنيه الإطراء حتى قاس عقله بثروته ، فراح يجاور الشاعر الذى  
اردري ما يقول ، وقدم له البديل الذى يليق به :

قل للذى ظن المعالى سِلعةً      المجدُّ غيرُ بضاعةِ التجارِ

فَدَعَ النُورَ على الذُّرا وانعمَ بما      فوق الثَّرى تسلمُ من الأوتارِ

وإذا أرَدتَ سيادةً ومَجَّادةً      وتُنصَّ للتعظيم والإكبارِ

فادفع إلى الزمار بعضَ دراهم      يعلى سماءَ عسلاكِ بالمزمارِ

ثم يأتى دور القصائد التى شكلت على هذا الأساس التناقضى ، فإذا هى من  
الكثرة ووضوح النهج بحيث تعد سمة أساسية من سمات أسلوب الشاعر ، وإن لم  
تكن « التناقضية » الطريقة الوحيدة لبث السخر وتنبية التهكم مثل صورة هذا الرجل  
الكرسى الذى نجده فى المقطع الثانى من « تفاريق » :

أولئك الأناسى

أنا أعرفُهم . .

منذ قديم الأزل . .

أولئك الأناسى

لكننى جهلتُهم . .

أعمَلْتُ فيهم مغولى

منذ غَدَوُا كراسى

فى أشد الرؤى الفكرية - عنده - حلقة وحزنا نجد التهكم والسخرية يشكلان  
الصور ويلونان الأفكار ، تبدأ قصيدة « مدينة الأموات » بمطلع يناقض العنوان :

يا صاحبي  
إياك أن تُراعَ مما تشهد

وهذا النداء التحذيرى يتكرر أربع مرات فى القصيدة ، تعقبه فى كل مرة صور  
هى الروح والفرع لمدينة ميتة تحارب الحياة ، ومن ثم لا يكون لهذا النداء التحذيرى  
من وظيفة إلا إثارة السخرية ، والتهكم من حال هذه المدينة ، وفى قصيدة « أريد أن  
أفهم » يقيم البناء على طرح سلسلة من الإشكاليات المتتابعة ، التى تمس النظام  
الاجتماعى فى صميمه ، ويطلب فيها الرأى أو الفهم ، غير أن طريقته ذاتها تنطوى  
على السخرية ، لكنها سخرية اليأس ، وأنه لا أمل فى تغيير شئ :

أريد أن أفهم !!؟  
إذا عصى القطيعُ رأى الراعى  
وراح فى ضلاله يجرى ..  
أتركُ القطيع للضياع ؟  
فى مهمّة قفر ..  
.....

إذا طلبنا الرأى من غير ذويه  
وجاءنا بالرأى من لا رأى له !  
إذاك ما نقصده ونبتغيه  
مُشكلة نحُلُّها بمشكلة ؟!  
.....

البدر قد ينير للصوصل دربها  
إلى خزائن القصور  
وقد يثير فى النفوس حبها  
للإثم والفجور ..  
فهل يُلام البدرُ فى السماء  
على اضطراب الأرض بالاهواء ؟  
.....

إن التهكم هنا فى طرح الأسئلة ذاتها ، إنها لا تتعرض لقضايا « خلافية » بالمعنى أو المدى الحقيقى ، إن جوابها واضح ، بل إن الجواب متضمن فى طريقة طرح السؤال : إذا طلبنا رأى من غير ذويه ؟! هل يلام البدر فى السماء ؟ وهذا مصدر التهكم فى هذه السلسلة من الأسئلة - الصور التى شكلت مراحل القصيدة وإطارها الشامل ، ومثل هذا نجده أيضا فى قصيدة : « ابتسمى » ، وفعل الأمر هنا يستدعى فعل الأمر التحذيرى الذى بدأت به مدينة الأموات ، وصيغة السؤال فى « أريد أن أفهم » ( فهى جميعا صيغ إنشائية وليست خبرية أو تقريرية ) وفى أعقاب طلب الابتسام ما يحمل دلالة مزدوجة ( وهى ضرب من أضرب التناقض الظاهرى ، أو الموهوم ) فهى من جانب تبدو استجابة طبيعية ، أو ابتسامة حقيقية لأنها ابتسامة الاستهانة والازدراء للمشهد ، ومن جانب أخرى مجازية ، أو مناقضة ، لأن ما بعدها يثير التقزز والتفزز ، وهذا واضح منذ المقطع الأول :

ابتسمى

ابتسمى . . . إن الذباب شأنه الطنينُ

مُدَّ خلق الله الذباب !

فابتسمى . . . إذا سمعت للذباب ضجَّةً

على الرياح والنجوم والسحابُ

فإنها زمَمةُ الذباب !!

إن الابتسام فى مواجهة الكوارث والتناقضات لن يكون إلا سخرية منها ، واستهانة بها .

## ٥ - ثلاث قصائد :

وقد آثرنا هذه القصائد الثلاث تحت رابطة أنها تأخذ رمز « الحيوان » وأنها قصائد ساخرة ، وأنها تتدرج أو تختلف فى درجة السفور الفكرى أو الغموض وأنها - أخيرا - تنتشر على مساحة زمنية ممتدة بدرجة توضح مدى شغف الشاعر بهذا النوع من القصائد ، وهذا النهج من التصوير .

١ - إلى القطيع : يناير ١٩٦٧ .

٢ - معزتنا العجفاء : ديسمبر ١٩٧٣ .

٣ - أفكارنا دجاجة : يوليو ١٩٨٠ .

وواضح من تسمية القصائد أنها اتخذت من الحيوان رموزا ، ولكنها لا تمثل - حين نقرأها - خط تطور مطرد ، أو خط تراجع ، وإنما تقوم كل تجربة بكيانها وشرط موضوعها وظروف نظمها ، وقد يكون سفور الرمز أو غموضه مرتبطا بالمتحدث عنه ، وليس بالمتحدث إليه . « إلى القطيع » افتتاحية عام النكسة ، فيها نبوءة الكارثة ، وغفلة القطيع عما يدبر له ، فى الشهر نفسه صدرت رواية « ميرamar » لنجيب محفوظ ، تنبىء بالكارثة القادمة ، وهكذا يثبت الأديب المرتبط بوجودان شعبه أنه الأكثر صدقا ، والأنفذ رؤية . واكتشاف التوازي والعلاقات بين الأطراف قريب ، والشاعر موجود فى داخل القصيدة ، فهو الصوت المتحدث عن الجميع ، ولهذا بقيت القصيدة صورة ساخرة تنتمى إلى شاعرها أكثر مما تنتمى إلى طبائع الرموز ، والتهكم نغمة افتتاحية ، مستمرة :

بُشْرَاكَ يَا قَطِيعُ !!!

بعصرك الزاهى البديع

الذئبُ والجزارُ قد تَنَسَّكَ

والنابُ والسكينُ أصبحا لكا

ويعتمد بناء القصيدة على تكرار هذا المقطع بتنويعات مختلفة متقاربة ، يتحرك فى أعقابها المشهد البؤرى قليلا ، وكأننا نكتشف جوانب من صورة بانورامية وبهذا الكشف تأخذ القصيدة شكل « المونولوج » فالشاعر فيها هو المحاور والمردّد ، معبرا عن أساه الخاص ، لغفلة القطيع عما يزيغ من حوله ، ويدبر له .

ولا تقل القصيدة الثالثة عن الرسالة الموجهة إلى القطيع مباشرة وتحدا رغم التعلق بالرمز ، وهذا واضح حتى فى تكوين العنوان ، إنه لا يتحدث عن دجاجة ، أو يصور دجاجة ، ولكنه يحدد مراده ، فهذه الدجاجة هى على التحديد « أفكارنا » !! وبهذا أوقف الشاعر تيار التفاعل مع التكوين الشعرى ، وحوله إلى تيار انتظار وترقب لما يسفر عنه هذا التنظير ، فهبط بالتوتر الدرامى إلى الحد الأدنى ، وصعد بحالة التلقى وجهد الكشف عن أوجه التشابه ، وفى هذه الحدود قدم صورة ساخرة

للمثقفين وأدعياء الفكر ، ورغم وصف نتائجهم بأنه « دجاجة » ، وليس هذا بالمعنى البعيد ، حيث يشيع وصف طائفة أو طوائف من أهل الثقافة والفكر والفن بأنهم « مُدَجَّنُونَ » مستأنسون ، فإنه يتجاوز إحياء هذه المقولة الشائعة فكريا وفنيا ، حين يحدد موقع هذه الدجاجة العجيبة في حياتنا العامة ، ويرصد تقلباتها ، وصور تجليها وخداعها ، ويلبسها ثوبا إنسانيا حينا ، ووحشيا حينا آخر :

أفكارنا دجاجة

في كَنَفِ السلاطين

خراجة ، ولاجة

في قُنْ أصحابِ الملايين

وبيضها يُثمر حسب الحاجة

ويعود الشاعر بعد المقطع الأول إلى ما سبق اعتماده في القصيدة السابقة :  
فهناك تحدث إلى القطيع مباشرة ، وهنا ترك الحديث « عن » الدجاجة ، ملتفتا في المقطع الثاني بالحديث « إلى » أمة المساكين ، ليكون المقطع الثالث تكرارا - مع تنويع - على المقطع الأول ، وتحدد به صفات ، أو تجليات هذه الدجاجة العجيبة .  
لقد نجت « معزتنا العجفاء » من كشف القناع الرمز - رغم الإضافة - ومن قطع سياق الصورة « بالالتفات إلى » ، أو « التخاطب مع » ، وبقيت صورة داخلية لمعزة من طراز فريد :

معزتنا العجفاء

معزتنا العجفاء تكره الناطور

تزعّم أنه ذئبٌ عقور

يلبس صورة الإنسان . .

فليبتعد إذن عن ساحة البستان

ويترك الأمر لها

تلعب بالبستان مثلما تشاء !!

\* \* \*

معزتنا العجفاء . . !!  
طاحونة شهواء  
شرهة الأضراس والأمعاء  
ما شبعت يوماً  
ولن تشبع آخر الأيام  
من موائد الطعام . .  
روح الجراد في ضميرها المسعور  
لا تبقى ولا تذر  
تلتهم الزرع وتشرب المطر  
حتى منازل السمر . .  
عاثت بها ، فانقلبت خرابة صماء  
\* \* \*

معزتنا العجفاء أصبحت  
ذات طباع شرسة  
وشهوة مفترسة  
كم مضغت أثوابنا  
ولحست جلودنا . .  
وكلما مرت على أشياءنا المقدسة  
تبرجت فيها !!  
وكشفت عورتها لنا بلا حياء  
\* \* \*

يا قمر السماء أنت حر فاهرب  
خل ليالينا على ظلامها . .

تَغَرَّبُ

لقد شهدت ساعة المساء

معزتنا العجفاء

تنزرو إلى السماء . .

بنشوة بهيمية

تقول : تنورُ النجوم جاد لى

بهبة إلهية

أهدى إلى قرص خبزة سماوية

تحمله صينية الضياء

\* \* \*

يا قمر السماء أنت حر فاهرب

من قبل أن تُصبحَ عاجلاً أو آجلاً

رجيعَ لُقمة تجترها معزتنا العجفاء

معزتنا العجفاء

الكونُ كُلُّه فى شرعها

عُشبٌ وماء . . .

\* \* \*

لا نستطيع أن ننزع هذه القصيدة من سياق الظروف التى عاصرت نشرها ( ديسمبر ١٩٧٣ ) ولن نجد مشقة فى استعادة مجمل الملابس المتداخلة فى تلك الفترة ، على المستويات العربية ( من حيث ظروف كل بلد فى ذاته وعلاقاته العربية والعالمية ) والعربية - الإسرائيلية ، والعربية العالمية . ومن أهم الملابس ما حدث فى أعقاب حرب أكتوبر ١٩٧٣ من استمرار توقف الحرب لغير ما هدف محدد ، وبدايات الحديث عن مصالحت مشبوهة والتلويح بآمال مطمورة ، وانكفاء كل بلد عربى على ذاته ، كرد فعل لما يجرى ، وارتفاع نبرة التفاخر القبلى والنصرة الإقليمية ، مما أعان بعض الحكام على استغلال هذه الموجة فى التمكين لأنفسهم تحت شعار ضبط الأمور ، والاهتمام بالشؤون الداخلية للوطن !! وليس من مهمة النقد أن

يحدد انعكاسات هذا الواقع المرحلى المضطرب على القصيدة ، أو أن يحل « مشكلة » الرمز ، ليخبرنا أن « معزتنا العجفاء » يحتمل أن تكون « فلانا » من الناس ، أو « فلانة » من الدول ، فالاهتمام بالسياق الفني لتجربة الشاعر الممتدة أهم من الغوص في سياق الظروف ، التي قد تضللنا وتذهب بنا بعيدا عما استكن في ضمير الشاعر ، فلنقل إذن إن « معزتنا العجفاء » هي الغرور ، هي الضعف المتحكم ، هي الحيوانية التي تفسد الإنسانية ، والتهافت الذي يعادى السمو ، هي ضيق الأفق الذي يحكم ويتحكم في مفاهيمنا ومستقبلنا ، ومن هنا هي قصيدة تحذيرية ، وإن تكن يائسة ، تطلب الهرب وتحرض عليه ، دون أن تحض على المقاومة أو ترسم طريق الخلاص ، ومهما يكن من أمر فهي قصيدة الختام لذلك العام الدامي ( ١٩٧٣ ) المليء بالتناقضات ، حتى أيام الفرح القليلة فيه كانت دامية ، وسرعان ما اكتسحتها أحزان مؤبدة ، ثم هي - بالإضافة إلى ما سبق ، وبالسباق الفني أيضا - تقع في المرحلة التي يمكن اعتبارها قمة النشاط الفني للشاعر ( السبعينيات ) وقمة اعتباره الاجتماعي والفني كمؤشر وموجه لحركة الجهاز الثقافي في الكويت ، وأب روحى لشعرائها .

ولعلنا حرصنا في هذه الدراسة على ألا نعطي أحكاما أو استنتاجات خارج النصوص ، إلا في حالات قليلة جدا ، ولم نرتب عليها أى تصور فنى أو فكرى ، وسنجازف الآن بتقرير حقيقة واحدة نتخذها مدخلا إلى تحليل هذه القصيدة وفهمها ، وهى أن أحمد العدواني شاعر وكاتب اجتماعى شعبى النزعة « ابن بلد » ( وهذا يتضمن أنه « ابن نكتة » أيضا وهل نعيب وجه النكتة أو مغزاها ، فى أن هذه المعزة « الأنثى » العجفاء تشتهى القمر « الذكر » وما يدل عليه هذا من أنها « أجهزت » على أهل الأرض !! ) .

أما الموقف الاجتماعى فهو مائل فى مضمون القصيدة ، أو خلاصتها الفكرية ، أما النزعة الشعبية فإنها تستند إلى هذا الموقف الاجتماعى ذاته ، ثم تتجسد فى اعتبارات فنية روعيت فى تشكيل القصيدة ، أولها : الشكل الحكائى الذى صور به « شخصية » هذه المعزة ماضيا وحاضرا وتطلعا ، مما يعنى أنه صنع حكاية ممتدة فى زماننا الخاص ، « وسنرى أثر هذا التطور الزمنى فى تعميق البناء الدرامى من خلال جدلية المراحل » وثانيها : لابد أن يستدعى استخدام المعزة فى القصيدة تراثا شعبيا



كثيفا من الحكايات و « الحواديت » والحزاي ( الألغاز ) عن هذا الجنس من الحيوان ، وإلى هذه النزعة الشعبية يعود إثاره للنطق الشائع للكلمة « معزتنا » ، مجافيا - نسيا - النطق الفصيح ، فالمعز اسم جنس ، واحده ماعز ، والماعر الواحد من المعز للذكر والأنثى ، أو الأنثى : ماعزة ، والعنز : الأنثى من المعز والظباء ، وبهذا ينتمى ما آثره الشاعر إلى لغة الاستخدام العام ، ويتأكد هذا بتلك الإضافة ( النسبة ) فهي ليست مجرد « معزة » إنها « معزتنا » وهذا إثار آخر لطريقة القص الشعبي ، حين يتكلم راوية الحكاية بلسان الجماعة ، غير أن لهذه الإضافة وظيفة فنية أخرى ، هي تعميق الشعور بالمفارقة فهي « معزتنا » ، ومع هذا لم نَجِن منها غير المتاعب ، وما هو أكثر من التهديد والخراب .

لقد عدل الشاعر عن اختيار الأفضح أكثر من مرة ، ليقترّب من القاموس الشعبي الشائع أو المألوف ، وإن لم يغادر دائرة الصواب ، مثل إثار الناطور ( وهو الناطر ) والطاحونة ( وهى الطاحون : آلة الطحن ) ومثل : « قرص خبزة » و « صينية » فهذه تعبيرات شعبية لم يقلل من إحساسنا بها على المستوى الفنى الذى أراد الشاعر أنها وضعت فى علاقة مبتكرة ، « قرص خبزة : سماوية / صينية : الضياء ) فهذا محك الشاعرية ، ومن صميم مقدرة الشاعر ، وهذا هو الجانب الثالث الذى رسخ به الشاعر الطابع الشعبى للتجربة ، وإن يكن هذا الجانب يتجاوز المفردات التى وقفنا عندها مستنديّن إلى المعجم ، إلى مفردات القصيدة بوجه عام ، وهى تكاد تكون عامية جافية ( نكاد نقول إنها لا تحمل طاقة شعرية فى ذاتها ) مثل : الأضراس - الأمعاء - خرابة - لحست جلودنا - لقمة - تجتر . . ) ولكن سياقها التركيبى ، وطبيعة الموضوع جعلنا من هذه المفردات علامات مؤثرة ، موجهة لشحنة الانفعال ، ومحافظة على المستوى النقدي التهكمى ، الذى ما كان له أن يستقر ويتمكن بكل هذا الرسوخ لو أن الشاعر « ارتفع » بمستوى لغته إلى عزلة المعجم ، وندرة التصور ، وغبابة التخيل ، وقد لجأ الشاعر إلى صيغة مأثورة ، أو « كليشيه » ، وهو ما يعبر عنه بالاستفساخ «التناص» ، فى عبارة واحدة : « لا تبقى ولا تذر » ، وهذا أمر رابع ، وإن لم يأخذ امتدادا مباشرا فى القصيدة ، بل إنه يتداخل ، أو يمتزج مع « الاستنساخ » عن لغة الشعب ، التى رصدنا بعض مفرداتها ، وهذه بعض تراكيبها : ما شبت يوما ولن تشبع آخر الأيام - مضغت أثوابنا ، لحست جلودنا ، كشفت عورتها بلا

حياء ، وأخيرا - أو خامسا - فإن هذه النزعة الشعبية تتجلى فى الوزن الذى أثره الشاعر ( وما أجدر هذا الجانب فى القصيدة بمبحث خاص ) وقد استخدم الشاعر تنويعات مختلفة ، بل متباعدة أحيانا ، وإن انطلقت من أساس واحد ، هو « مستفعلن » ، وهى التفعيلة الأساسية المكررة لبحر الرجز ، غير أنها - فى هذه القصيدة - تتحول حتى تتداخل مع البحر البسيط ( المنهوك ) حيناً ، والمنسرح حيناً آخر ، بل قد تستعير من البحر السريع أحد أضربه : « مستفعلن مستفعلن فاعلان » ، ويسوغ للشاعر هذا التوسع فى الحركة بين البحور أنها مستمدة ( فى حدود استخدامه لها ) من جذر واحد هو بحر الرجز ، وأنه - الشاعر - لم يلتزم بالبحر فى صيغته التامة أو المجزوءة ، وإنما اكتفى بالواحدة ( التفعيلة ) فقط ، ونحن نعرف أن الرجز من أقدم البحور العربية ( زعم البعض أنه أقدمها على الإطلاق ) وأنه كان بمثابة القلب الموسيقى الشعبى منذ الجاهلية ، ورغم الترويج له لزمان محدود فى العصر الأموى ، وقد وصف بأنه - موسيقيا - قريب من النثر ، وهذا يتفق أن يقع فى لغة العوام كثيرا ، بل يطرح بعض الباحثين ( إبراهيم أنيس ) احتمال أن هذا البحر - منذ العصر الجاهلى - قد اتسع للهجات العربية ، وأنه كان يمثل أدب القبيلة لا أدب العرب جميعا ، فلعلنا الآن أكثر اقتناعا بطبيعة التلاؤم بين التفعيلة الأساسية التى كَوّن الشاعر عليها الهيكل الموسيقى لقصيدته ، وموضوع القصيدة ، والطابع الشعبى المتمثل فى أسلوب حكايتها ، ومفردات وتراكيب عباراتها .

واستكمالا لإطار القصيدة ، واضعين فى اعتبارنا أن الشاعر أثر الارتكاز على التفعيلة دون اهتمام بالجانب الكمى ( توازن التفاعيل أو تساوى الأَشطر ) نلاحظ أنه قسم قصيدته إلى خمسة مقاطع ، تفاوتت فى عدد التفاعيل ، ولكنها سلكت نسقا محددا فى عدد الأَشطر فتتالت على هذا النحو : ٦ - ١١ - ٨ - ١١ - ٦ ، فلو تحولت هذه الأعداد للأَشطر إلى رسم بيانى ، لشكلت نسقا محددا بمدخل انفعالى مركز فى ستة أَسطر ، وختمت بمقطع انفعالى يساويه فى عدد الأَشطر ، وتماوج وصف « معزتنا العجفاء » فى أحد عشر سطرا ، وتماوج الحوار مع القمر ، أو الإفضاء بالخوف إليه ( وليس عليه ) فيما يساوى هذا العدد من الأَشطر ، وفرق بين الموجتين مقطع منفرد من ثمانية أَسطر ، يستمد طبيعة تكوينه الفكرى والعاطفى منهما معا ، فهو يتحدث عن « معزتنا » فى الماضى ، بدءا ، ويختم باطراح الحياء ، وكشف العورة ، والتبرج ، ثم يبدأ المقطع التالى ( الرابع ) يتجه فيه الحديث إلى

القمر ( وليس عنه ) وليس تطلع معزتنا العجفاء إلى القمر وتهديده إلا إمعانا فى اطراح الحياء ، وادعاء التبرج ( القمر رمز الجمال المتفرد ) والتشهير بالنفس وليس بالخصم ( كشف العورة ) ، إننا نسلم بأن عدد التفعيلات يختلف بين سطر وآخر ، بل يبلغ التفاوت أحيانا أن يكون السطر من تفعيلة واحدة ، وأن يكون غيره من أربع تفعيلات ، والسطر الشعري - كوحدة صوتية - سيختلف مداه حتما حين نعتمد على عدد مقاطعه ، ونوع هذه المقاطع ، ستختلف المسافة الزمنية ، ولكنه كوحدة معنوية ، وشحنة انفعالية ، سيتساوى كل سطر - رغم التفاوت الكمي - مع الآخر فى استكمال البناء الهيكلي المركب للقصيدة ، ومن هنا يتسق النسق الصوتي بعدد الأسطر ، بالشكل المشار إليه سابقا .

ثم نتأمل مكونات المقاطع الخمسة :

١ - تبدأ المقاطع الثلاثة الأولى بعبارة مكررة « معزتنا العجفاء » ، وبهذا التوالى :

معزتنا العجفاء تكره الناطور .

معزتنا العجفاء طاحونة شهواء

معزتنا العجفاء ذات طباع شرسة

إن الرباط المنطقي واضح بين ( هذه المطالع ) الثلاثة ، فهي تكره الناطور لأنها شهواء ، وهى شهواء لأنها شرسة ( كما يصح العكس ) وهذه الشراسة مقدمة للمقطعين الأخيرين ، وفيهما تتجاوز شراسة المعزة عالم البشر إلى مدار القمر .

٢ - يبدأ المقطعان الأخيران بعبارة واحدة :

يا قمرَ السماء أنت حرٌّ فاهربْ

والتكرار هنا تصاعدي أيضا ، ففي دعوة الهرب الأولى تخويف للقمر ، يبدو كاحتمال أو استنتاج :

لقد شهدتُ ساعةَ المساء

معزتنا العجفاء

تنزوا إلى السماء

بنشوة بهيمية

فالقمر عرضة لأن يعتدى عليه اعتداء جنسيا ، لكنه فى المقطع الأخير ، عرضة  
لأن يفقد وجوده بالكلية ، لأن معزتنا العجفاء قادرة على أن تهضم كل شيء ، وترى  
فى جميع مظاهر الكون أنها خلقت لتأكلها .

الكَوْنُ كُلُّهُ فى شَرْعِهَا

عشبٌ وماءٌ !!

١ - ترددت عبارة « معزتنا العجفاء » فى جميع المقاطع ، أخذت مكان  
الصدارة فى المقطع ١ ، ٢ ، ٣ ثم توسطت فى المقطعين ٤ ، ٥ حين تصدر القمر  
( وذكرت مرتين متعاقبتين فى المقطع الأخير ) .

١ - فى المقطع الأول تغلب الأحكام التقريرية حيث تدمغ صورة المعزة فى  
وضعها الماضى المستمر ( المضارع نحويا ) ولذا ترددت هذه الأفعال :

تكره - تزعم - تلعب .

( ولا ينفى أن هذه الكلمات أحكام تقريرية أنها صورة من حيث إنها فعل ) .

٢ - فى المقطع الثانى تتكرر الأدوات الدالة على الحسم ، فكأن صفاتها فى  
الماضى ، هى صفاتها فى المستقبل ، بلا نهاية :

ما - لن - لا - حتى .

الزمان جزء أساسى من دلالة ما (الماضى) ولن ( المستقبل) ولا ( الآنية ) وحتى  
( المستقبلية بحسب ما تضاف إليه من زمان أو مكان ) : سرت حتى الفجر ، أو :  
سرت حتى مشارف المدينة ، ففيها معنى الحسم : النفى فى الأدوات الثلاثة الأولى ،  
وبلوغ الغاية فى الأداة الرابعة ، وهو حسم محدد من جانب واحد : الماضى ،  
المستقبل ، الحال ، وبهذا تتكامل فيما بينها وتحيط بأرمنة الصورة .

٣ - يأخذ المقطع الثالث صيغة الإحصاء للانحرافات التى ترتكبها ، وأدوات  
العدد المستخدمة لا تقف عند غاية ، بل تدل على الكثرة ( كم ) والترابط كشرط  
مستمر لا يقف عند حد ( كلما ) : كلما حدث كذا ترتب عليه كيت !!

٣ - المقطع الرابع ، رغم صيغة النداء والتوجه إلى القمر ، ليس له إيحاء  
أو هدف الالتفات ، إنه مستوى آخر ، أو صيغة أخرى من صيغ التعجيز من أفعال  
معزتنا وطموحاتها الشريرة ، فهو وصف لها ، وإن تصدره نداء القمر ، وفى هذا  
النداء معنى التحسر ، أكثر مما فيه من التحذير .

٤ - فى المقطع الرابع تتكرر صيغة الأمر ، وهو هنا رجاء :

اهرب - خلّ - تغرّب

٥ - ويرتبط المقطع الأخير ، بالمقطع الأول ، والثانى ، والثالث ، والرابع من خلال صفة أساسية هى الانفرادية ، والاجتياح : فهى فى المقطع الأول ( تلعب بالبستان ) وبالثانى : ( ما شبت . . ولن ) وبالثالث : ( شهوة مفترسة ) وبالرابع ( تنزو ) وأخيرا :

الكون كله فى شرعها

عشب وماء

هذه محصلة مقدمات ، تنامت تناميا دراميا ، يعمق مجراه عبر المقاطع ليصل إلى هذه الغاية الإجمالية ، التى سوغت كل الصفات قبلها ، إن جوهر تكوينها ماثل فى معاداة الفعل الإنسانى :

رُوحُ الجرادِ فى ضميرِها المسعورُ

فهى عدو لمنازل السمر ، وعدو المقدسات ، فلا غرابة إن أجهزت على الأرض ثم تطلعت إلى السماء .

إن تصيّدَ المفارقة ، أو رصد التناقض ، الذى نعتبره ركيزة فن العدوّانى الشعرى ، يتحقق فى هذه القصيدة ، على مستويين من التوافق والتناقض :

المستوى الأول : وصف المعزة بأنها عجفاء يتوافق ونهمها لأن تأكل ، وتأكل بلا توقف - ويتناقض وتطلعها إلى السماء وتهديدها القمر ، فهذا من غرور الأقوياء .

المستوى الثانى : إن كل مرحلة تمهد لما بعدها من صفات وأفعال تنسب لهذه المعزة ، فهى تتوافق وتصاعد الفاعلية والشراسة دون مقاومة مؤثرة .

وتنطوى كل مرحلة على نفى ما قبلها ، فمطلبها الأول : أن تلعب بالبستان ، وفى الثانى : ما شبت ، وفى الثالث : شهوة مفترسة ، وفى الرابع : تقول : تنورُ النجوم جادَ لى . . وأخيرا الكون كله فى شرعها عُشبٌ وماءُ !

إنها « شخصية » تولد على رأس كل مرحلة . . لم تتخل عن جوهر تكوينها ، لكن ( طموحاتها ) تنامى ، بما يتفق مع البداية ، وينفيها فى نفس الوقت .

إننا - فى ختام القصيدة - حىال معزة « أسطورية » لا علاقة لها بقدرات المعزة الحقيقية : هذا التهديد للبشر ، وكراهية الحياة ، وتحدى المقدسات واشتهاء السماء ، وتوعد القمر ، يجعلها معزة أسطورية ، ولكن : كيف تدرجت معزتنا العجفاء ( الواقعية ) إلى هذا المستوى ( الأسطورى ) فى بناء واحد متماسك ؟ هنا نتذكر الإطار الشعبى وأدوات تثبيته ، وفى هذا الإطار الفولكلورى استطاع العدوانى أن يرسم لنا معزة ( فولكلورية ) شيطانية ، لم يسبق إليها خيال شاعر ، بألوان هى مزيج متعادل من الواقعى والأسطورى .

\* \* \*

## ٦ - الصور الجافية :

ثم ، لابد أن تلفتنا « ظاهرة » الصور الجافية ، إلى درجة القبح ، والتقزز ، والاستبشاع ، وهنا نستحضر ثلاثة مبادئ : أن تحسين القبيح وتقييح الحسن ، إحدى قدرات أو مقاييس مهارة الشاعر ، فهو الذى يستطيع أن يجرّد الشيء من صورته التاريخية الراسخة ، ويحملك على أن تراه فى زىّ معاكس أو مناقض ، وهنا تكون الصدمة والدهشة . وأن الكلمة المفردة ، والصورة المفردة كذلك ، قد جردت من قيمتها الصادرة عن سكونها وعزلتها ، فلم تعد « اللغة » مفردات مرصوصة فى مخزن ( أو معجم ) تستدعى لأداء وظيفة خصصت لها فى كل الأحوال ، وإنما هى مفردات مجردة ، قابلة لكافة الدلالات ، التى تكتسبها من وضعها المكتسب فى سياق حادث ، يتغير فى كل استخدام جديد ، وبهذا حل « الكلام » أى السياق الخاص المائل فى التشكيل الفنى ، محل « اللغة » أى المفردات والتراكيب كما هى فى حالتها السكونية المحايدة . وأن لغة الشعر فى العصر الحديث ( ربما بدءاً من الأرض الخراب : لا ليوت ) لم تعد « شاعرية » بمعنى رقافة ، سامية ، مرهفة ، وإنما أصبحت « شعرية » ، بمعنى أنها متحررة من المعجم السائد أو المؤلف ، متحررة من « الكليشيهات » ، تكتشف مجازيتها الخاصة من خلال علاقات أسلوبية محكومة بجسد النص الأدبى ، دون إحالة إلى أية إضاءات من خارجه .

إن هذا الإدراك سيساعد على أن نضع تلك الصور المقززة المتكررة فى شعر العدوانى - عبر الوظيفة ودلالة السياق - فى موقعها الصحيح ، ثم ستكون هذه الصور ، فى إطار هذا الفهم ، نوعاً من الرسم بالألوان الضبابية ، أو أنها ستكون تياراً معاكساً ، صورياً محدداً للدلالة ، محكومة بالتقزز ليس أكثر ؟! بداية سنجد هذه الصور الجافية ( وليس المقززة ) ماثلة فى القصائد المبكرة ، فى « الخلاص » ١٩٤٧ تؤسسه روحه من البشر كافة :

سلنى بهم إنتى جريت معظمهم فلم أصب فيهم شيئاً سوى الجرب

وفى « خطرت » ( ١٩٥٠ ) يكشف زيف الطباع وتناقضات السلوك ، فمنها من :

يقبل نعل من يعتو عليه ويأمل أن تجلّ الناس نعله

.....

وأحقر منه قوم آزره

وفى مرثية لوالده ( ١٩٥١ ) يصور عجز الطب عن مداواته بأنه :

شلت يد الآسى

هذه صور جافية ليس مستندها البداوة ، فالشعر التراثى فى صميمه بدوى ، ولا نجد فيه مثل تلك الاستخدامات ، وإنما مستندها لغة الحياة اليومية ، الشعبية - المشار إلى بعض انعكاساتها سابقا ، السوقية التى تستجلبها نغمة الهجاء خاصة ، وسنجد صورة تقبيل النعل فى : « اعترافات عبد » ( ١٩٦٥ ) إذ يقول عن سليقته المستعبدة بالسيد :

سأعود إليه . .

دون شعور منى

أتعبدُ فى محرابه . .

وأروح أقبلُ نعليه

وهذه الصورة ليست جافية حين تصدر عن « عبد » ، ولكنها تنطوى على خطأ فنى ، لأن توتر الانفعال يصعد ثم يهبط ، وهذا عكس المطلوب فى تنامى الشعور الذى ثيره الشاعر ، فعبادة السيد درجة من الخضوع أعلى من تقبيل نعله ، فقد يكون تقبيل النعل بفعل القهر والخوف ، ولا ينم إلا على مظهر قد ينطوى على نقيضه ، أما التعبد فلا يكون إلا طواعية ، وبنداء داخلى ورغبة ذاتية .

وتظهر « النعل » مرة ثالثة فى « الشطحات » ( ١٩٧٢ ) لتحدد موقع « الأذنان » من السادة :

وغدوا دروعا للطغاة وتارة نعلالها فى موحل الأقطار

وفى عرضنا لديوان العدوانى ، فى مكوناته ، ودلالاته ومن قبل فى تلمس الشعور بالنهاية توقفنا عند « الموت » ومشتقاته ، وهنا نجد الصور الجافية تتحول إلى صور مقززة تتردد فيها كلمات : الرمم ، والعفن ، والمزابل ، وهى مزابل محترقة أيضا ، زيادة فى تبشيع الصورة :

ف « مدينة الأموات » ( ١٩٦٤ ) :



تكومت فيها القبور

وكل كوم حوله رمم

فى عنوان القصيدة كفاية لرسم أهم ملامح هذه المدينة التى مضى زمانها ، وفى تحويل متنازلها إلى قبور تأكيد لطبيعتها المسخ ، ونراقب فنية بناء الصورة ، وتحريك المشهد :

فمدينة الأحياء : انتشرت / فيها / البيوت

ومدينة الأموات : تكومت / فيها / القبور

وفى مدينة الأحياء : كل بيت / حوله / حياة

أما فى مدينة الأموات ف : كل كوم / حوله / رمم

هنا نجد التوازن ، والتكامل ، يقوى استيعاب طبيعة هذه المدينة المسخ ، والتوغل فى تأكيد المفارقة يقيم لها - كيانا خاصا ، وكأن هذه طبيعتها المستمرة ، إن الشاعر لم يقلل لنا مدينة أمواته على أنها كانت مدينة حياة ، ثم أصابها الموت ، إنها تبرز - بالوجود الفنى - وقد « نام السكون فوقها » وخبرها يرويه الرواة .

ثم تظهر « الرمم » ليس بين البيوت / القبور ، وإنما فى الرؤوس ، ففى :  
« رسالة إلى جمل » ( ١٩٦٦ ) يحذر الجمل ، رمز الصبر والتحمل :

إياك أن تكون مثل آخرين

أدمغة قد ترعت مخاها

محشوة بالرمم الملقه

تفوح من أنفاسها رائحة

تعرفها المزابيل المحترقة

وفى هذا التكوين يتحقق التوغل فى استكمال الصورة ، على أساس أن « الرمم » تسلب الأفكار الفاسدة ، فجاء الوصف بالتلفيق ( الفكرى ) - أما الجملة : « تفوح من أنفاسها رائحة » فقد أتت فى موقع « الحال » ، وجاءت الجملة : « تعرفها المزابيل المحترقة » « صفة » لتلك الرائحة ، فإذا كان « الحال » يقرر هيئة عارضة ، فإن الوصف يلدور مع الموصوف ويلزمه .

وهناك مدينة أخرى فى ديوان العدوانى ، تظهر بعد مدينة الأموات باثنتى عشرة سنة ، إنها مجرد « مدينة » ( ١٩٧٦ ) إنها فى مرحلة تسبق مرحلة « الرمم » التى « تحجرت منذ القدم » ، لا تزال فيها مظاهر حركة ، وحياة ، ولكن : أية حركة ، وأية حياة ؟

### سكانها رعاع الدود

تدب فى ديجور

طعامها شرابها دم الدود

### ونضح جثث الدود

هذه مدينة بشعة ، مقرزه ، أسرف الشاعر فى إثارة فزع من يدخها عبر هذه الصورة التى تجاوزت حاجة إثارة الاستهجان ، والنفور ، وإذا دققنا فى سيكولوجية التلقى فإن هذا التبشيع الزائد يصدم القارئ ويصرفه عن هدف الشاعر وهو أنها مدينة مرفوضة ، وأنه لابد من إزالتها وإقامة مدينة الحياة مكانها ، إن هذه البشاعة الزائدة ، المنفرة تصرف المتلقى عن أى احتمال للتفاعل مع هذه المدينة ، ولهذا فإن هذه القطعة تسترد فاعلية الشعر واكتمال دورة الشعور ما بين الباث « الشاعر » والمستقبل (القارئ ) إذا ما استبعدت هذه الصورة بكل أطرافها :

- ١ - مدينة فى فلكٍ مهجورٍ
- ٢ - سماؤها نجومها ، قصورٍ
- ٣ - سكانها رعاعُ الدود
- ٤ - تدبُّ فى ديجورٍ
- ٥ - طعامها شرابها دم الدود
- ٦ - ونضح جثث الدود
- ٧ - قد ألفت حياتها معيشة القبور
- ٨ - مدينة قد عششت فيها عناكب الخراب
- ٩ - وحكم الموت بها الأرباب
- ١٠ - وأغلقت من دون أهلها الأبواب . . .

إن حذف الأسطر : ٣ ، ٥ ، ٦ ، يكفّ التقزز ، ويفتح طريق التأمل ،  
فتتحول من مستوى تعطيل التفاعل ، إلى البحث عن مدخل للتغيير ، وهذا الحذف  
يرفع عن هذه القطعة تراجع الانفعال بدلا من التصاعد به ، فالعناكب المعششة أقل  
استفزازا وغرابة عن هذا الدود السارح الذي يقتات بعضه على بعض . وبصفة عامة ،  
فإن هذه القطعة لا تضيف جديدا إلى تصورات الشاعر في قصائد وقطع أخرى  
سابقة .

إن الشاعر يحقق هدفه من خلال تشويه الصورة ، أكثر مما يمكنه بهذا التبشيع ،  
كما نجد في « ابتسمى » - المشار إليها سابقا ، فالدعوة إلى الابتسام تنطوى على  
إدراك لما في المشهد من تناقض :

ابتسمى . . فنحن في عصر الفكاهات

ابتسمى إذا رأيت أعرج الرجلين

يرقص فوق مسرح العميان . .

والصم والبكم تغنى له

وحوله الأمساخ

تلعب بالدفوف والعيدان . .

فابتسمى على فكاكة الزمان !!

نتمعن في تركيب هذه « الوثبة » : الافتتاح بطلب الابتسام ، مرتين : لسبب  
عام يرجع لطبيعة العصر ، وسبب خاص ، هو هذا المشهد ( الصورة ) المستحيل ،  
والختام بعد فاء التعليل تأكيد للعام والخاص معا . وفي الافتتاح والختام إشارة إلى  
عنصر الزمن ، موقع الحدث في سياق الحياة : « عصر » الفكاهات ، ثم فكاكة  
« الزمان » ، مما يؤكد آصرة الشاعر بالصورة ، إنه يعيشها ، وليس يرويها عن آخرين  
كما في « مدينة الأموات » ، وهذا الحضور تدعمه أفعال المضارعة : يرقص - تغنى -  
تلعب ، تتقدمها « إذا » الشرطية التي تفتح طريق الزمن الآتى ، وفي مكونات المشهد  
تستجيب الدهشة والغرابة ، للمناقضة بين الفعل والفاعل :

الأعرج يرقص

الأعمى في المسرح ( للمشاهدة )

## الأصم الأبكم يغنى الممسوخ يصنع ألحانا

فهنا لا نجد البشاعة وإنما الغرابة ، ولا نجد التقزز ، وإنما الدهشة ، ولهذا نصل إلى الاستنكار ، وليس الهرب وطى الصفحة ، فالسخرية ، بتركيب الصورة من مفردات مناقضة ، أو مستحيلة ، أدت إلى وظيفتها الإيجابية ، فنحن لا نشاهد صورة متحفية انقضى رمانها وخلفت لنا بشاعتها ، وإنما نعيش تلك الصورة، ونسخر منها . وهذا لأنها تفيض بالحياة ، وتغرى بالمشاهدة، وتأخذنا إلى ملامسة هذه الصورة ، واستنكارها بالابتسام ، الذى يصدر عن وعى أعمق بأن كل ما هو مضاد للطبيعة إلى زوال ، وأن الوهم لن يأخذ مكان الحقيقة ؛ فالذباب شأنه الطين ، وظلال الخفافيش ستبقى مجرد ظلال ، حتى وإن ملأت الرحاب :

ابتسمى . . إن الخفافيش ستختفى غدا

فالفجر بالأبواب .

ولا نستطيع - ونحن نتقصى صور البشاعة فى شعر العدواني - عبر تنامى تجربته الشعرية - أن نلمح أثرا لخبرة مكتسبة فى استخدام هذه الصور ، أو تقنينها بحيث تؤدي وظيفتها دون أن تنقلب - بالعكس - إلى إفساد هذه الوظيفة وتعطيل التفاعل . فى قصيدة : « تلك السماء » ( ١٩٦٩ ) يقول :

الفجر عن ربوعكم رحل  
أطلّ فى مغاور النفوس فرأى  
خنافس الأسرار  
فى بحيرة من قار  
فضم أثواب الضياء ورحل

هذا الرحيل اليأس ، وإن يكن مترفعا ( ضم أثواب الضياء ) لا يعادل : خنافس الأسرار فى بحيرة القار ، وعنوان القصيدة ، ومسارها ، يهدر لصالح هذه الصورة المقززة، وإلى عام صدور الديوان ( ١٩٨٠ ) يعود الشاعر، بل يبالغ فى العودة ، إلى الصور الكثيرة المنفرة بأن يكسبها نوعا من التعميم ، وكأنها « قانون » أو مصير مقرر ، إذ يقول فى « تأملات ذاتية » :

أيامنا تموت  
كالحشرات في خيوط العنكبوت  
أيامنا تموت  
تنحل في بالوعة الزمن  
.....

### أيامنا للدود قوت

هنا نفس منقبضة ، وشعور مضاد للحياة ، وعزم خائر ، وتحريض على الاندحار ، إن اللوحة السوداء ، الخالية من أى أثر للون آخر يمكنه أن يزاحم أو يحجم هذا السواد لا يمكن أن تكون دافعا لغير اليأس ، والاستسلام ، وحين نضع هذه « الظاهرة » في حيز الموازنة مع تجربة الشاعر ، فى اطرادها الزمنى ، نجدها مستمرة ما بين الكهولة إلى الشيخوخة ، وظاهرة فى مراحل حقق فيها ما يمكن اعتباره رسالة عمره ومشروعه الثقافى ، كما أنها ظاهرة فى مراحل خذلانه واعتكافه أو تراجع الوظيفة ، ولا نكاد نجد لها تفسيرا إلا أنها « علامة » مثل العلامات التجارية ، أحدثت صدمة ، وحققت التفاتا ، وربما علق عليها بعض نقاد الصحافة معجبا ، أو نافرا ( كما سبق للدكتور إبراهيم عبد الرحمن ) فرأى أن يستمر فى تشكيل الصور من هذا النوع المضاد - فى أصله - لرسالة فنه الشعرى ، الذى لم يكن منسحبا ، ولا تتطلبه نزعتة الصوفية ، لأنها لم تكن يوما صوفية عدمية .

أما « جذر » هذه الرؤية العدمية بكل ما فيها من بشاعة مقززة ، فنجدها فى قصيدة هى الثانية - من العودة بعد الانقطاع - وكأنما كان الشاعر يختزن فيها كل إحباطات المرحلة القلقة التى اجتازها صامتا ، كان الاستهلال قصيدة : « مَعْرَضُ اللَّعْبِ » وفيها يتوازن السُّخْرُ من الضعف الإنسانى بالعطف عليه . أما « المتفائلون » فإنها تصور دورة الحياة ، وصراع البقاء ، وتوارث العصور فى أبشع صورة يمكن رسمها بالكلمات :

ونظِّلُ نرصد طالعَ الأمل  
والليل يأتى بعده  
فجرٌ كريةٌ أبرصُ

عنه النواظر تنكصُ  
والفجر يأتى بعده  
ليلٌ تخال نجومه  
مثل الدَّماملِ  
قد شوّهت وجه السماء  
فوجّها  
متورّم القسّمات حائلُ

وبعد الذباب ، والمقابر ، والدود الذى يحرس الأموات ، تأتى دورة الحياة بكل  
ما فيها من تجدد ، وإغراء ، وجمال مستحدث ، فإذا هى عند الشاعر :  
وإذا المزابيل تُعجّن الفضلاتُ فيها  
وتُصفّ فى طبقٍ على نسقٍ  
يُغرى النفوس  
فتشتهيها

إن الشاعر يرفض أمل الانتظار وتوقع التغيير ، وإذا لا يرى بشائر تدل على  
شئ جديد ، فإن الأمل يكون خُدعة وجهالة ، وفى القصيدة مستوى من « التصميم »  
الفنى الجيد :

فهى تبدأ بواو عاطفة تفتح المعنى ، بغير بداية ( بغير معطوف عليه محدد )  
لتدل على توارث هذا الانتظار : « ونظّل نرصد طالع الأمل » ، وبهذا « التقرير »  
تنتهى القصيدة بما فيه من « واو » ، وقد تكرر ثلاث مرات فى السياق ، ليدل على  
أنه لا أمل فى توقع شئ مختلف . وإذا كان « الرصد » يعنى « المراقبة » وليس  
العمل أو السعى لتخليق الأمل فإن هذا الرصد يتهافت بأن يكتفى بـ « طالع »  
الأمل ، وكأننا نتعلق بأوهى الأسباب ، و « الطالع » مجرد مؤشر ، أو مصادفة  
نتأولها ، فنحن لا ننتظر الأمل ، وإنما طالع الأمل .

ثم يوصف الليل ومن بعده الفجر بصفات كريهة بشعة ، ويتمخض الفجر عن  
ليل - وليس عن نهار - أكثر بشاعة . الصور البصرية هى المسيطرة ، وبذلك يكون  
التفاؤل نتاج مشاهدة معاكسة ، وعيان يكذب النتيجة ، فليس فيما يشاهد ما يحدث  
باحتمال أمل سيأتى . .

وإجمالاً ، كما فى هذه القصيدة ، تأتى صور البشاعة والتقزز حادة الألفاظ ، متنافرة التشكيل ( كأن تتحول النجوم إلى دمايل فى وجه السماء المتورم ) وفى هذا لا تكون على وفاق مع نزعة العدوانى الساخرة ، الوثائق من قدرة الانسان على تجاوز عثراته ، وهى أيضا ليست على وفاق مع صوره الضبابية ، التى اكسبت شعره أبهى ألوانه المتمازجة القادرة على إثارة التأمل .

إن ضباب هذه الصور المقززة لا يأتى من علاقات الاحتمال بين مكونات أطراف الصورة ، ولا من تداخل المعانى وإنما يأتى من ناحية نفسية تستبشع المشهد ، فتتنصرف عن تأمله ، وتنقبض عن تمعن مفرداته ، وبهذا يزداد بشاعة « كلية » ، يزداد بشاعة حين نقف على تفاصيله ، وهى بشاعة عدم التصديق ، وهذا يدفع بالمتلقى إلى « حالة » غير شعرية ، لأن الشعر يستمد شرعيته من تسلله إلى الإدراك ، ونسج جوّ خاص من التصديق ، خاص بالقصيدة ، بصرف النظر عن إمكان ، أو عدم إمكان ما تصوره تلك القصيدة .

\* \* \*

# فهرس الكتاب

الموضوع الصفحة

## الفصل الأول

### بدايات

- ١ - بداية البدايات ..... ٧
- ٢ - بداية الكتابة ..... ١٨
- ٣ - بداية النقد ..... ٣٠
- ٤ - بداية النهاية ..... ٤٠
- ٥ - تعقيب ..... ٥٩

## الفصل الثانى

### الديوان

### التكوين - الدلالات

- ١ - مقدمة ..... ٧٣
- ٢ - محذوفات الديوان ..... ٧٨
- ٣ - مراجعات الديوان ..... ٩٣
- ٤ - التشكيل الموسيقى ..... ١٠٠
- ٥ - مصادر التجربة ..... ١١٧

## الفصل الثالث

### مذهبة العدوانى

### شطحات فى الطريق

- ١ - توطئة ..... ١٤٤
- ٢ - وصف القصيدة ..... ١٤٦



الموضوع	الصفحة
٣ - البنية اللغوية .....	١٦٢
٤ - المعجم الصوري .....	١٦٨
٥ - التشكيل الصوتي .....	١٧٢
٦ - تداعيات مختلفة .....	١٨٠
٧ - هل الكل فى قصيدة ؟ .....	١٩١

## الفصل الرابع

### الرسم بألوان ضبابية

١ - مدخل .....	٢٠١
٢ - تأصيل .....	٢٠٥
٣ - الوسمى .....	٢١٣
٤ - تناقض ظاهرى .....	٢٢٥
٥ - السخر .....	٢٣٣
٦ - الصور الجافية .....	٢٥٠
الفهرس .....	٢٥٩

---

رقم الإيداع بدار الكتب / ٩٥٩٨ / ٩٥

الترقيم الدولى - 7 - 0064 - 00 - 977

---







### مؤلفات الدكتور محمد حسن عبد الله

#### عن الفكر والأدب في الكويت

- ١ - الحركة الأدبية والفكرية في الكويت : الناشر : رابطة أدباء الكويت ١٩٧٣
- ٢ - الصحافة الكويتية في ربع قرن ( كشف تحليلي : جامعة الكويت ١٩٧٤
- ٣ - ديوان الشعر الكويتي ( مختارات وتقديم ) : وكالة المطبوعات - الكويت ١٩٧٤
- ٤ - الحركة المسرحية في الكويت : الناشر مسرح الخليج العربي : ط ثانية ١٩٨٦
- ٥ - المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء : دار الكتب الثقافية - الكويت ١٩٧٨
- ٦ - صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية : جامعة الكويت ( مطبوعات مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ) ١٩٨٠
- ٧ - صحافة الكويت : رؤية بين الدوافع والنتائج - جامعة الكويت ( مطبوعات مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية )
- ٨ - الصحافة والصحافيون في الكويت : ذات السلاسل - الكويت
- ٩ - الشعر والشعراء في الكويت : ذات السلاسل - الكويت
- ١٠ - الكويت والتنمية الثقافية العربية : الناشر : المجلس الوطني للثقافة ( سلسلة عالم المعرفة ) الكويت
- ١١ - المسرح في الخليج وتأثرة عربياً واعلمياً : الناشر : رابطة الأدباء في الكويت



الثلث ٥ دينار كويتي - أو ما يعادلها